العجائبي في السرد العربي القديم

مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا

العجائبي في السرد العربي القديم

مائة ليلة وليلة والحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا

تأليف

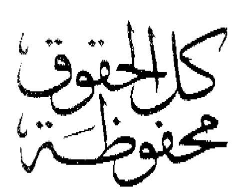
د. نبيل حمدي عبدالمقصود الشاهد



الطبعة الأولى

2012





الشاهد، نبيل حمدي عبدالمقصود

العجائبي في السرد العربي القديم:مائة ليلة وليلةوالحكايات العجيبة والأخبار الغريبة نموذجا/نبيل حمدي عبدالمقصود الشاهد.ـ عمان مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ٢٠١١.

(   ) ص.

ر.أ.: (٢٧٩١ / ٧ / ٢٠١١).

تم إعداد بيانات الفهرسة والتصنيف الاولية من قبل دائرة المكتبة الوطنية

(ردمك) ISPN : 978 - 9957 - 33 - 258 - 7



مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع

شارع الجامعة الأردنية - عمارة العساف - مقابل كلية الزراعة - تلفاكس ٥٣٣٧٧٩٨
ص . ب ١٥٢٧ تلاع العلي - عمان ١١٩٥٣ الأردن
e-mail : halwaraq@hotmail.com
www.alwaraq-pub.com - info@alwaraq-pub.com

المحتويات

الموضوع	الصفحة

الفصل الأول

السردية اللسانية (الإرسال والتلقي في النص العجائبى)

توطئة . 21

أولا: الاستهلال الحكائى 23

ثانيا: الراوي 32

أ- الراوي الغائب 34

2 - الراوي الخارجي 36

3 - الراوي الداخلي 41

أ - الراوي المطابق لمرويه 41

ب - الراوي المشارك 43

4 - الراوي بين الإفراد والتعدد 45

5 - التوجهات السوسيو ثقافية للراوي 49

أ - الدين 49

ب - العرق 50

ثالثا : المروى له 52

1 - المروى له بين الإفراد والتعدد 53

2 - المروى له دافعا لحركة السرد 57

3 - المروى له والمكافأة 61

4 - المروى له وحب الفضول 62

5 - المروى له ونوعية المحكي 63

6 - المروى له والتحفيز السردي 68

الفصل الثاني

السردية الدلالية (مضمون الأفعال السردية في الحدث العجائبي)

توطئة 87

أولا : الإطار 88

الموضوع	الصفحة

1 ـ إطار الإطار	89
2 ـ الإطار الرحمي	91
3 ـ الإطار المشيمي	99
ثانيا : الوظائف القصصية في النص الحكائى العجائبى	104
• تعليق ختامي على الدرس الوظيفي	150
ثالثا : الآليات السردية	153
1 ـ الصدفة	153
2 ـ الحلم	158
3 ـ الحيلة	162

الفصل الثالث

بنية الشخصية في النص العجائبي

توطئة	181
أولا : الاسم .. عتبة نصية	183
ثانيا : شخصية البطل في النص العجائبى	189
أ ـ ميلاد البطل	189
2 ـ مرحلة الرضاع	198
3ـ مرحلة التنشئة	203
4 ـ صفات البطل الخلقية	209
5 ـ صفات البطل الخُلقية	215
أ ـ حفظ الشرف	215
ب ـ نجدة الضعفاء	216
ج ـ الفصاحة	217
د ـ الإيمان	221
هـ ـ الشجاعة	222
ثالثا : المساعد	224
* من حيث العنصر المخلوقة منه	224

الموضوع	الصفحة
• من حيث العمر	231
• المساعد ذو المكانة الدينية	235
• مساعدون ذو مكانة اجتماعية	239
رابعا : المضاد	246
• الجن والعفاريت.	247
• المقربون من البطل	250
• أسباب الضدية	253
خامسا: تحليل الشخصيات ووظائفها طبقا للنموذج العاملي لجريماس	257

الفصل الرابع
التشكيل الزمكاني في النص العجائبي

الموضوع	الصفحة
توطئة	282
1. الزمن	282
• التحديد الزمني	282
• الترتيب	284
• الحركات السردية	286
1 الحذف	287
2- الخلاصة	289
3 الوقفة	292
4 ـ المشهد	293
2. المكان	297
أولا: الفضاء العجائبى	297
1- فضاء الجن	298
2 فضاء الكنوز	307
ثانيا: الفضاء البحري	312

الموضوع	الصفحة
ثالثا: فضاء المعارك	318
رابعا: تاريخية المكان	321
خامسا: الفضاء المرجعي	328
1 ـ فضاء بغداد	332
2 ـ الحمامات	335
3 ـ قصر الخلافة	337

الفصل الخامس

البنية السوسيولوجية في النص العجائبي

توطئة	353
أولا : الطعام في النص السردي	355
ثانيا : المسخ	365
1 ـ المسخ / العقاب	366
2 ـ المسخ / القدرة	368
3ـ المسخ / المزج	369
ثالثا : الملابس	373
رابعا : الحلي	385
الخاتمة	399
قائمة المصادر والمراجع	403

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

"الحكاية الخرافية ليست بثرثرة عجائز لا منطق لها، ولا هي اختراع صرف، وإنما هي ملك للشعب ونتاج قواه الشاعرية"[1]. بهذه العبارة يوجه "فردريش فون ديرلاين" أنظارنا جميعا إلى أهمية الحكاية الخرافية، فهي ليست بثرثرة فارغة من المعنى والدلالة، تحكيها العجائز للأطفال في ليالي الشتاء البارد. إنها خلاصة حكمة وبقايا معتقدات ظلت تسيطر على عقل الإنسان لعدة قرون، إنها الحس الشاعري للإيقاع الجمالي في الإنسان. ولذلك فالحكاية لم تكن أبدا وليدة إبداع فردى، ولا هي قاصرة في وجودها على حضارة بعينها، إنها نتاج عقل جمعي، كما أنها من أقدم الفنون ـ إن لم تكن أقدمها ـ التي عرفها الإنسان؛ فالحكي الخالص في حد ذاته فطرة بذرها الله في كينونة الإنسان الناطق، ولذلك لا يخلو تاريخ شعب من الشعوب من وجود حكايات تتشابه موضوعاتها مثلما تتشابه في هيكل بنائها، وإذا كان هذا الأمر يعني انتقال هذه الحكايات من حضارة لأخرى فإنه يعني أيضا تشابه الفطرة الإنسانية في ظروف معيشتها وطرق تفكيرها، الأمر الذي جعلها تنتج هذه الحكايات.

وفي التراث العربي اكتملت القريحة الأدبية ببزوغ النصوص السردية كقسيم شرعي للشعر الغنائي، وإذا كان الشعر مفخرة العرب وديوانها الأول ومنبع بلاغتها على المستوى الرسمي ـ إذا هو لا يقال كما قال الرسول (ﷺ): إلا في نواديها ـ فإن القصص الشعبي ـ الحكايات والحواديت والمقامات والليالي والمسامرات والسير ـ أصبح الآن قامة العرب التي يطاولون بها قامة الملاحم والأساطير التي ابتدعتها الحضارات الأخرى، ولذلك يقول د/ السيد فضل: "لقد قامت الليالي ـ بوصفها أحد الأنواع السردية في القصص الشعبي ـ بالدور نفسه الذي قامت به الملاحم القديمة بالنسبة للأدب الغربي في الحياة العربية"[2].

لقد شغف العالم في العصور الوسطى بالحكاية وبالموضوع، بالخارق والمعجز والمستحيل والعجائبي الذي يخالط الواقع. وعلى سبيل المثال كان النص الألفليلي وما زال محور اهتمام عدد كبير من الدارسين والباحثين في العالم العربي وغيره، إذ إنه يمثل القص المعرفي الخالص للحكي المتولد من القريحة الشعبية في العصور الوسطى، وهي العصور التي اعتمدت في نقل معرفتها وحكاياتها الشعبية على أساس النقل الشفاهي، وقد ساعدت هذه الشفاهية على إدخال الكثير من التعديلات على النص الأصلي، الذي ظل يستوعب من خلال العقل الجمعي الكثير من المعارف والعلوم والثقافات المتداخلة مع الثقافة العربية الإسلامية .

وليس هذا قاصرا على النص الألفليلي، إذ إن معظم ـ إن لم يكن كل ـ النصوص السردية العربية تمتاز بأنها نصوص مفتوحة، ثرية، تدعو قارئها إلى الإسهام في إنتاجها والإضافة إلى دلالاتها. إنها نصوص حمالة أوجه، تمتلئ بالثغرات، تأخذ فعلا تأويليا لما لانهاية له من أفعال القراءة، تتشكل منذ لحظتها الأولى من تضافر عجيب بين الراوي والمروى له، تتعدد مغامراتها القصصية وتتنوع وحداتها السردية بشكل دائري ولا نهائي، فيها من قصص الجن والعفاريت والخيالي والعجائبي قدر ما فيها من الواقعي والحقيقي والمعاش، وفيها من قصص الحب والقيم والعواطف قدر ما فيها من قصص الإباحية الشبقية. تمتلئ بقصص الحيوان والطير والنوادر والأمثال والحكم بقدر ما تمتلئ بقصص الخلفاء والملوك والعامة وأصحاب العاهات والطبقات الشعبية . إنها نصوص تعادل متعة قراءتها متعة ما أنتجته تكنولوجيا المعلومات والاتصالات من أجهزة حديثة، مثل التليفزيون والفيديو والكمبيوتر والانترنت، وغيرها من الأجهزة التي تعتمد على ثقافة التلقي السلبي وتغييب الوعي وإضعاف الحس . إنها المتعة التي لا تعادلها سوى متعة النص نفسه، إنها متعة النص أو لذته ـ بتعبير رولان بارت [*] ـ التي لن تغيب أو تنمحي لأنها ببساطة كجبل الجليد الذي لا يكشف من نفسه سوى أقله .

ومازال الشغف بالنص باقيا حتى يومنا هذا، وإن كان قد أخذ بعدا مغايرا للشغف القديم، إنه الشغف بالقص ذاته، بالحكاية التي جمعت في طياتها كل

أشكال السرد ومستوياته، بالتقنيات والآليات التي دشنها الراوي الشعبي لجذب الآذان وملء العقول.

قديما اهتمت الدراسات بالموضوع، أي بالبحث عن النص وفي المقابل تهتم الدراسات الحديثة بدراسة الشكل، أي بالبحث في النص. ولذلك تسعى الدراسة للبحث في الموضوع والشكل لأن الفصل التعسفي بين الشكل والموضوع من قبيل الشطط والزيف المنهجي، وهذا ما تطمح الدراسة لتجاوزه، فهي لن تنظر للموضوع كمادة مستقلة في مقابل الشكل. بل ستحاول النظر إليهما كوحدة واحدة، إذ هما يكملان بعضهما لخلق النص الذي هو أعلى من حدود جزئياته. ولذلك ستكون الدراسة نصية تبدأ من الموضوع لتصل إلى الشكل والعكس . تحاول رصد الجدليات المتبادلة بينهما، مثلما تحاول استنطاق البنى السوسيولوجية داخل النص ذاته.

وقد دفعني لاختيار الموضوع ومادته العديد من المسوغات، ولعل أهمها:

1. ندرة الدراسات التي اتخذت من التراث القصصي مادة بحثها؛ فقد أحجم الكثير من الباحثين عن دراسة القص العجائبي، لأنه يمثل من وجهة نظرهم الأدب غير الرسمي/ أدب العامة. ولذلك تسعى الدراسة للنظر في مادة هذا البحث للكشف عن المسكوت عنه في نصين لم تفرد لهما ـ أو لإحداهما ـ دراسة من قبل .
2. دخول النصين في باب واحد ـ القص العجائبي ـ مما يجعلهما صالحين لأن يكمل بعضهما البعض. مع التأكيد على الثراء الفني للنصين، مما يجعلهما صالحين لإجراء دراسات، متعددة ومتعمقة في آن واحد .
3. إفساح المجال أمام بعض النصوص التراثية للظهور على السطح بعدما أصبح النص الألفليلي حجر عثرة أمام بقية النصوص التراثية، إذ استقطب هذا النص جهود الباحثين والمنقبين في التراث العربي، مما جعلهم وجعل غيرهم يقف أمامه دون النظر لغيره .
4. دراسة نصوص هذا التراث للكشف عن قوانينه الشكلية، وموضوعاته النصية وفقا لمناهج الدراسات السردية الحديثة. مع مقارنة آليات بناء هذه النصوص، وذلك للكشف عن آليات الاتفاق والاختلاف بينها وبين باقي النصوص.

5. التأكيد على ثراء العقل العربي وقريحته الأدبية، من خلال الكشف عن جذور القص في التراث واستخراج كنوزه ودراستها. وكذلك التأكيد على صلاحية نصوصنا السردية التراثية للدراسة وفق معطيات المناهج الحديثة .

ويتبع البحث بشكل أساسي وجوهري مناهج علم السرديات **Narratology** وهي المناهج التي بذرها بشكل واع "فلاديمير بروب" في كتابه المهم مورفولوجيا الحكاية الخرافية، وهو الكتاب الذي انبثقت من عباءته جهود الشكلانيين الروس ومن بعدهم أصحاب الاتجاه البنيوي، وقد اهتم "بروب" في كتابه الذي اعتمد في مادته على الحكايات الشعبية الروسية بتصنيف القص الخرافي من ناحية الموضوع أولا، لكي يصل في نهاية الأمر إلى تحديد القيم الثابتة والمتغيرة، وكذلك جملة الوظائف الشكلية التي تحكم بنية القص الخرافي ككل، وقد توصل "بروب" في نهاية الأمر إلى تحديد إحدى وثلاثين وظيفة تتكرر بشكل رئيسي في كل القصص الخرافية التي قام بحثه عليها، على الرغم من مغايرة عناصر القص من حكاية لأخرى .

ومن خلال هذا النموذج البنائي الذي وضعه "بروب" حاول "كلود بريمون" و"جريماس" تطوير النماذج التطبيقية على النصوص السردية الروائية لمعرفة القوانين الشكلية التي تحكم أية نص سردي، وما زالت جهودهم تتوالى حتى ظهر "رولان بارت" و"تزفيتان تودروف" و "جيرار جينت" الذي أسس نظرية شبه متكاملة لدراسة البنى السردية من خلال كتابيه "خطاب الحكاية" و"عودة إلى خطاب الحكاية".

وإذا كان المنهج السردي هو عمود الدراسة ودعامتها الأولى باعتبارها دراسة نصية إلا أن ذلك لن يعدم للدراسة حقها في الاستعانة ببعض المناهج الأخرى، وخاصة فيما يتعلق بدراسة الانثروبولوجيا التي أسسها "كلود ليفي شتراوس" ومن تابعه في دراسة الأساطير والخرافات. وكذلك الاستعانة بمناهج البنيوية التوليدية التي دعمها بشكل كبير "لوسيان جولدمان" للكشف عن تطابق البنية الأدبية بما هو خارجها من بنيات اجتماعية مولدة لها .

ولأن الدراسة تقوم في تطبيقاتها على دراسة نصين مجهولا المؤلف أو بتعبير آخر نصين متولدين من خلال عقل جمعي شعبي - استمد معظم علومه من الرواية المتصلة

الإسناد للاستعاضة عن الكتابة التي لم تطرأ على الثقافة الإسلامية إلا في عصور متقدمة- إذ ظلت هذه الثقافة لفترة طويلة - من قبل الإسلام - وحتى العصور المتأخرة تنهض على الذاكرة بوصفها الأداة الرسمية لحفظ العلوم ونقلها - لذلك لن تعدم الدراسة لنفسها الحق في استخدام منهج النظرية الشفاهية للتمييز بين النصوص الرسمية الكتابية، وتلك التي تناقلتها الألسن من جيل إلى جيل حتى وصلت إلينا محملة بكل ما في الأدب غير الرسمي من سمات، تبغي الدراسة الكشف عنها، لكي تكون محل مقارنة مع دراسات أخرى تبحث في الأدب الرسمي.

ولا تدعي هذه الدراسة أنها ستدرس موضوعا جديدا كل الجدة، أو أنها ستطأ أرضا بكر لم تفض من قبل، فموضوع الدراسات الشعبية أو بالأحرى الأدب القصصي في التراث العربي تناوله الكثير من النقاد والباحثين بالنظر والرأي منذ دراسة د/ سهير القلماوي عن ألف ليلة وليلة - سنة **1941**م - ثم دراسات عميد الأدب الشعبي د / عبد الحميد يونس ومن تابعه على الدرب من أمثال د / أحمد مرسي و د/ نبيلة إبراهيم و د/ شكري عياد وأحمد رشدي صالح وفوزي العنتيل ومحمد لطفي جمعة و د/ صلاح فضل و د/ أحمد شمس الدين الحجاجي و د/ محمد رجب النجار وغيرهم الكثير، وعلى الرغم من ذلك فإن الدراسة تدعي لنفسها الجدة في أمرين:

1. دراسة جزء من هذا التراث الضخم ووضعه في دائرة الضوء وذلك بإفراد البحث في دراسته التطبيقية للنظر في كتابين لم يخضعا لدراسة مستقلة من قبل(*)، غاية ما في الأمر أنه قد أشير إليهما عرضا في ظل سياقات نقدية للتراث القصصي من ناحية أو في ظل التناول النقدي من ناحية المقارنة مع بعض الكتب التي تدخل في الموضوع من ناحية أخرى .
2. تطبيق معالم المنهج السردي وتقنياته الحداثية بكل ما في روح هذا المنهج من حداثة على نص تراثي عربي، ولن يتم ذلك قسرا بلوى عنق النص ليتلاءم مع نظريات هذا المنهج، ولكن بتطويع معالم المنهج ونظرياته، لتتلاءم مع النص السردي الذي يتميز بخصوصيته كنص سردي تراثي مستقل.

لقد نظر كبار المنظرين من الشكلانيين الروس وفلاديمير بروب ومن تابعهم من أصحاب المنهج البنيوي مثل "كلود بريمون" وجيرار جينت" و"رولان بارت" و"تزفيتان تودوروف" و"جوليا كرستيفا" إلى القص العربي وبالتحديد في ألف ليلة وليلة باعتبارها "قصة القصص" وعدوها نموذجا سرديا مثاليا يصلح لكل التنظيرات والتطبيقات، ولذلك تطمح الدراسة إلى متابعة هذه الجهود لتطبيق ما تم تنظيره، وإجلاء ما خفي فهمه، واستكناه الدلالات العميقة لمعالم هذا المنهج، وذلك بالنظر في نصين، قد يساعدا على كشف المزيد من الغموض الذي أحاط بالبنية السردية الكلية للقص العجائبي، مثلما أحاطت موضوعاتها العجائبية النص نفسه بهالة من الغموض والخوف الذي جعل كثيرا من الناس يقول: إن من يقرأ كتاب ألف ليلة وليلة لا بد أن تحل به مصيبة قبل نهاية السنة التي يتم فيها قراءة الكتاب.

وتنهض مادة هذا البحث على دراسة كتاب (**مائة ليلة وليلة**) وكتاب (**الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة**)، وهما من التراث القصصي الشعبي العربي . مائة ليلة وليلة ـ والذي يحوى ثلاث وعشرين حكاية ـ بقى مخطوطا لعدة قرون، إلى أن اكتشفه "قودفروا ديموميين" المستشرق الفرنسي الذي نشره لأول مرة بالفرنسية سنة **1911**م، ولم ينشر النص العربي لهذا الكتاب إلا بعدما قام د / محمود طرشونة بتحقيقه ـ بعد مطابقة خمس نسخ من المخطوط ـ ونشره بالعربية في طبعته الأولى عن دار نشر الجمل، كولونيا / بغداد ـ سنة **2005**م .

ولكتاب مائة ليلة وليلة خصوصية تاريخية، إذ إنه سابق لألف ليلة وليلة من ناحية الظهور، فهو النواة التي تطورت ليبزغ منها النص الكبير، كما أن محدودية لياليه جعلته أكثر تكثيفا واقترابا من روح القص القصير، من قبل أن تبزغ السردية الروائية ـ إن صح التعبير ـ في النص الألفليلي، كما أنه يحمل في طياته رائحة المغرب العربي كمكان صادر عنه الكتاب. وهو بذلك يؤكد على خصوصية الثقافة العربية سواء في المشرق أو المغرب في إنتاج نص الليالي .

أما كتاب الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، فقد دُونت حكاياته في القرن السابع الهجري كما اعتقد بذلك محقق الكتاب "هانز فير" . وعلى الرغم من أن مقدمة

الكتاب تنص على احتوائه لاثنين وأربعين حكاية، غير أن المخطوط المحقق لا يحوى سوى ثماني عشرة حكاية منها، إذ لم يستطع المحقق ـ الألماني ـ العثور على الحكايات الأخرى . وقد نشر الكتاب للمرة الأولى بالعربية سنة 1956م، عن دار نشر ـ دار الكتاب العربي ـ بيروت. وقد اعتمد الباحث على طبعة منشورات الجمل ـ كولونيا / بغداد ـ ط 1 ـ 1997م .

وقد انطلقت فرضيات هدا البحث من تصور وإن كان يعتمد على حديث موضوع إلا أنه يستمد منه شرعية التأسيس من ناحية إلحاقه بالمرجع الديني، بالإضافة لتصوره بتقديم الجديد المغاير للواقعي في ثلاث نواحى حددها النص بقوله: "فرح أمتي في ثلاث أن يرى أحدهم شيئا بعينه لا رآه وأن يسمع بأذنه شيئا لا سمعه قط أو يطأ مكانا لا وطئه قط"[3]. إن (الرؤية والسماع والرحلة) هي مظاهر العجائبى المنوط به إدخال السرور والفرحة على السامع بتقديم رؤية بصرية تعتمد حاسة العين، أو أخرى سمعية تعتمد حاسة الأذن، أو أخيرة جسدية تعتمد الحركة والانتقال . وتبقى لهذه المظاهر وظائفها الكبرى في إثارة الحيرة لدى كل من الشخصية والمتلقي اللذان يقفان مكتوفا الأيدي أمام حالة التعجب التي يعرفها القزوينى بقوله: "العجب حيرة تعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه"[4].

وقد انطلقت حكايات الكتابين من إبراز هذه الأبعاد العجائبية من خلال التأكيد عبر العناوين على فكرة البناء الصاعد من نقطة افتراضية تعتمد السكون بعرض شدة لتنتهي بالعودة لنفس النقطة، بعدما تحقق الفرج. تحيل ثنائية الشدة والفرج على ثنائية الإرسال والتلقي أو ما سمى في الثقافة الشفاهية بالنطق والاستماع، وهى الثنائية التي تمخض عنها وجود الراوي، الذي وجب عليه أسر لب المروى عليه بتقديم حديث سمر ليلى يضحك ويلهى ويقدم أشياء لم يراها أو يسمع عنها أو يذهب لها المروى عليه من قبل .

أما عن فصول الدراسة، فكانت على النحو الآتي :

الفصل الأول: السردية اللسانية (مستويات الإرسال والتلقي في النص العجائبي)

وتناولت فيه ثلاث مباحث أساسية: **المبحث الأول** : عن الطرائق السردية في بنية الاستهلال، وحاولت فيه التفريق بين بنية الاستهلال الخارجي والذي يعد مفصولا البتة عن بنية الحكاية نفسها بوصفه أشبه بالمطلع الطللي في القصيدة الجاهلية، وبين الاستهلال الداخلي والذي ينسجم في بنية الحكاية ليوطئ لها تتابع الأفعال القصصية . وفى **المبحث الثاني** تناولت آلية الإرسال ممثلة في الراوي الذي تنوعت طرائق ظهوره وعلاقته بالمروى في ثلاث مستويات (الراوي الغائب ـ الراوي الخارجي ـ الراوي الداخلي «المطابق لمرويه، المشارك»)، ثم ثنيت بدراسة الراوي بين الإفراد والتعدد، ثم بالتوجهات السوسيو ثقافية للراوي. وفى **المبحث الثالث** أفردت الحديث عن المروى له باعتباره ممثلا لآلية التلقي.

الفصل الثاني: السردية الدلالية (مضمون الأفعال السردية في الحدث العجائبي)

وجاء في **ثلاث مباحث: المبحث الأول** تناولت فيه تقنية التأطير بأبعادها الثلاثة ـ (إطار الإطار ـ الإطار الرحمي ـ الإطار المشيمى) ـ طبقا لدرجة قربها أو بعدها من الأفعال القصصية. ثم كان **المبحث الثاني** مخصصا لدراسة الأفعال القصصية، وذلك بتطبيق المنهج البروبى الذي اعتمد إحدى وثلاثين وظيفة في بنية الحكاية العجائبية. وجاء **المبحث الثالث** لدراسة أهم القوانين الشكلية للحدث العجائبي (الصدفة ـ الحلم ـ الحيلة).

الفصل الثالث: بنية الشخصية في النص العجائبي

واعتمدت فيه على منهج جريماس فى تحليل الشخصيات ووظائفها طبقا للنموذج العاملى، والذي شكل فيه الفاعل / البطل الشخصية الأكثر استحواذا على مقدرات الحكى لدى الجماعة الشعبية، ولذلك تتبعته الدراسة منذ اللحظات السابقة على الميلاد، وعلى طول الخط الحياتي حيث (التسمية ـ الرضاعة ـ التنشئة ـ صفاته الخِلقية الخُلقية). وتبقى القوى المساعدة والمضادة بتنويعاتهما المختلفة

(الجن والعفاريت ـ إبليس ـ العجائز ـ الرسول (ﷺ) وصحبه الكرام ـ الملوك والوزراء ـ القضاة ـ الأصدقاء ـ الأقارب ـ بالإضافة لعدد ضخم من الكتل البشرية الأخرى) .

الفصل الرابع: التشكيل الزمكانى في النص العجائبي

وقد قسمته إلى مبحثين أساسيين: **المبحث الأول** درست فيه الزمن السردي باستخدام منهج جيرار جينيت الذي أقام نظريته على المفارقة الزمنية، حيث علاقة الترتيب التي فيها أكثر العلاقات الزمنية التي يمكن من خلالها ملاحظة مدى الانحرافات بين زمن السرد الخطى وزمن الحكاية متعدد الأبعاد، ومنها ينتج الاسترجاع والاستباق. ثم بدراسة الحركات السردية (الديمومة)، التي هي المظهر الأساسي لضبط إيقاع السرد، وقد التفت إليها المنظرون لاستحالة وجود حكاية متواقتة، يتساوى فيها زمن القصة مع زمن الحكاية، وفيها يدرس قياس سرعة الزمن السردي قياسا بالترتيب الطبيعي للحكاية ونتج عنها أربع حركات هي (الحذف ـ المجمل ـ المشهد ـ الوقفة) .

ثم كان **المبحث الثاني** لدراسة المكان عن طريق تقسيمه لعدة فضاءات تتقابل مابين العجائبى القائم على تأسيس لفضاء الجن وفضاء الكنز، أو واقعي يتأسس على ذكر مفردات مشهرة في واقعنا المعيش، مثل السوق والقصر والحمام، وبين العجائبى والواقعي تتأرجح أفضية (البحر ـ المعركة ـ التاريخ) لتستقى من كليهما مفردات صياغتها .

الفصل الخامس: البنية السوسيولوجية في النص العجائبى

وحاولت فيه تجميع شذرات النص التي لها كبير علاقة بالبنية التحتية والثقافية للمجتمع المنتج لهذه النصوص، وقد آثرت استقلالها في مباحث مستقلة حتى لا تقحم بما ليس لها به علاقة من ناحية، ولخصوصيتها النصية في إقامة علاقة متوازية بين ما هو سردي وما هو سوسيولوجي من ناحية أخرى .

وبعد فهذا جهد المقل، فإن أحسنت ففضل من الله ونعمة، وإن كانت الأخرى فحسبي أجر المجتهد .

هوامش

(1) فردريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية (نشأتها ـ مناهج دراستها ـ فنيتها) ـ (ترجمة) د/ نبيلة إبراهيم ـ مكتبة غريب ـ د. ت ـ ص 24 .

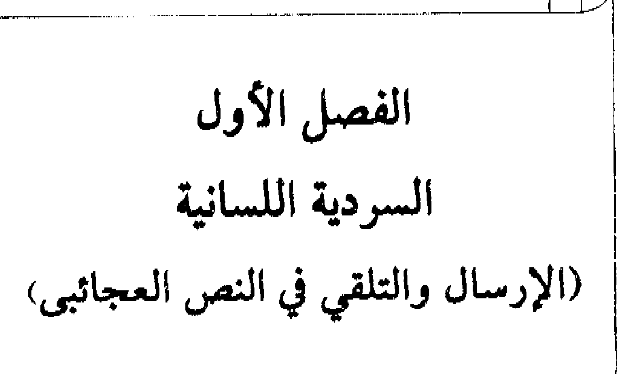
(2) د/ السيد فضل : حكايات السندباد (دراسة في نص من ألف ليلة وليلة) ـ ط1 ـ منشأة المعارف بالإسكندرية 1986 ـ ص 2 بتصرف .

(*) رولان بارت: من العمل إلى النص ـ ترجمة وتقديم د/ محمد خير البقاعى ـ ضمن كتاب (آفاق التناصية المفهوم والمنظور) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ سلسلة دراسات أدبية ـ ط1 ـ 1998 ـ ص 21 .

(*) د/ محمد أبو المجد: ببليوجرافيا الرسائل العلمية في الجامعات المصرية منذ إنشائها وحتى نهاية القرن العشرين ـ قسمي البلاغة والنقد ـ مكتبة الآداب ـ ط1ـ 2002 .

(3) مجهول المؤلف: الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة ـ تحقيق / هانز فير ـ منشورات الجمل ـ كولونيا / ألمانيا ـ ط1 ـ 1997 ـ ص 141 . ولم أقف على درجة هذا الحديث في كتب الحديث المسندة .

(4) القزويني: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات ـ دار الآفاق الجديدة ـ 1973 ـ ص 13 .



الفصل الأول

السردية اللسانية

(الإرسال والتلقي في النص العجائبى)



تـوطئـة

السرد لغة "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعـض متتابعـا"[1]. يحيل المعنى المعجمي على حالة الاتساق التكويني المترابط لكتلة واحدة يتقـدمها جـزء ويتأخر عنها جزء آخر. إن النص المسرود والـذي تـشكل الحكايـة مظهـره الأساسـي يعتمد على حدث، وهـذا الحـدث لا يمكـن فهمـه أو اسـتيعابه إلا مـن خـلال ربطـه بمجموع العناصر المتراتبة أفقيا من لحظة بثها الأولى وحتى نهاية الحدث نفسه. وتشكل هذه العناصر (الزمان ـ المكان ـ الشخوص ـ الراوي ـ المروى ـ المروى لـه ـ اللغـة) مجمـوع أجـزاء الكتلـة المترابطـة الـتي أشـار إليهـا المعنـى المعجمـي، وحـددها المعنى الاصطلاحي بقوله: السرد "هو العلـم الـذي يعنـى بمظـاهر الخطـاب الـسردي، أسلوبا وبناء ودلالة"[2].

إذا فالمسرود كتلة لا ينفصل بعضها عن بعض، ولكن النظـر إليهـا اختلـف مـن فريق إلى آخر؛ فأصحاب المنهج اللساني نظروا إليها من جانب الخطاب اللغوي الـذي تمثله في الحقيقة عناصر (المتكلم ـ الرسـالة ـ المـستمع)، وهـي العناصـر الـتي عـدوها العناصر الأساسية لكل نص، ولذلك اتجهت بحوثهم إلى دراسة الراوي باعتباره مماثلا للمتكلم، ثم المروى له باعتباره مناظر للمستمع، ثـم الرسـالة نفـسها والـتي يناظرهـا النص نفسه. كل ذلك تمت دراسته بعيدا عما يحكم طبيعة الكتلة/ النص نفسها/ نفسه من تنظيم لمضمون الأفعال الحكائية الذي يجعلها متناسقة ومترابطة، جاعلا مما تقدم في الحكاية متسقا لما تأخر منها، وهذا ما جعل أصحاب السرد الدلالي ينظرون للمـسرود من الداخل في مواجهة أصحاب السرد اللساني الذين نظروا للنص من الخارج.

وقد قامت دراسة هذا الفصل على استقاء معالم بنية الخطاب الـسردي، والـذي شكلت فيه بنية الاستهلال المبحث الأول من مباحثه؛ فالاسـتهلال خطـاب مقـدماتي "يقوم بوظيفة الإعلان عن بدء الحكي"[3]. إنه عتبة لغوية وحدثية تلتحم بجسد الـنص ولا يمكن تجاوزها إجرائيا. إنه علامة تحدد شكل الخطاب للحكاية ككـل، كمـا أنهـا

تحدد شكل الراوي المنوط به اختزال رؤيته للعالم في هذا المفتتح. إنه خطاب مكتنز يختزل بدرجة أو أخرى معلومات سردية من شأنها أن تبقى المروى له/ القارئ في حالة انجذاب وتشوق لسماع باقي الحكاية "وتأتي أيضا أهمية البداية أو الجملة العتبة، من كونها حلقة تواصل بين المؤلف والسارد من جهة، أو بين المتلقي من جهة ثانية، وعبرها يتم تحديد العديد من المنطلقات الأولية التي تهم الجنس الأدبي وإفضاءاته ... لأنه إذا كانت البداية هي أعقد أجزاء العمل لأنها واجهته الشفافة التي تدفع القارئ إلى الاقتراب أكثر من النص، فإن لها أيضا خصائص وسمات تساهم في ترتيب اشتغالها الوظيفي "[4] .

أما الراوي فهو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي[5] . إنه الهيئة التلفظية التي "تحول عجز الحوادث في التعبير عن نفسها بنفسها، وتشبع بالتالي نهم المتلقي كطرف ضروري للفعل السردي في الاضطلاع عليها من جهة أخرى "[6]. إذا فالراوي هو نقطة الاتصال الواصل بين مرحلة اللاوجود أو العدم السابقة على ظهور النص ومرحلة الوجود الذي به ينبثق النص بازغا، حاملا بالضرورة المنطقية باقي عناصر اكتماله الخطابي من متن حكائي ومروى له .

وقد كشفت لنا الدراسة عن تنوع غير محدود ـ وإن كان محصورا ـ لأشكال الراوي الذي تناوب عبر صيغ التأطير والتكرار في الظهور والخفاء أو في الانفتاح والانغلاق حتى إنه يمكن القول إن كثرة صياغاته البنائية لا تعكس فقط ديمقراطيته الحكائية بقدر ما تعكس حالة من الحلم الجمعي بالتعددية السياسية، والحرية الفردية وسط مجتمع كُبل بقيود الملكية السياسية الموزعة بين بيوتات بعينها (أموية ـ عباسية ـ طولونية ..) وعانى من تضييق الحريات الفردية.

وفيما يخص المروى له فقد أفردت له مساحة مخصصة للدراسة، نظرا للإهمال الكبير الذي تعرض له طوال السنوات السابقة، مع العلم أن دراسته جعلت البحث

في البنية السردية "أكثر موضوعية من ذي قبل، ذلك أن أركان الإرسال الأساسية، من راو ومروى له، قد استكملت، مما يسهل فعالية الإبلاغ السردي ... وينبغي التأكيد هنا، أن العناية بمكون المروى له، تعود إلى الاهتمام الكبير الذي أثارته نظرية التلقي**Reception Theory** في أوساط المعنيين في السرديات" [7] .

أولا: الاستهلال الحكائى

ينبغي التفريق في بنية الاستهلال الحكائى بين نوعين من الاستهلال:

أ. استهلال خارج الحكاية

وقد نوّع الراوي في الطرائق السردية الاستهلالية على النحو الآتي :

في النص المئوي

استهلال خارج الحكاية وتمثله عبارات الراوي براني الحكى بإسناد الحكاية إلى الغير عن طريق الفعل (**قالت**)، والذي يمثل لازمة لغوية تُستهل بها جميع حكايات النص المئوي، وتحيل على "الراوي قبل التدوين أو خلاله، أي هو ناقل الحكاية من المرحلة الشفوية إلى المرحلة التدوينية حيث سجلها لنا وحافظ على كيانها [8]. ثم بإلحاق الفعل **زعموا** في اثنتين وعشرين حكاية من حكايات النص المئوي، وزعموا[*] المقفعية ـ على حد تعبير د/ عبد الملك مرتاض هي "أم الأشكال السردية، وأصلها وأعرقها في الأدب العربي ... [وهو] ينسجم مع طبيعة السرد القائم على التسلسل الذي يأتي من الخارج أو عن طريق حياد المؤلف المزعوم القائم على اصطناع ضمير الغائب فكأن هذه الأداة السردية تقابل ما يعرف لدى منظري الرواية الغربيين بمصطلح الرؤية من الخلف[9].

ولم تعدل الراوية عن استخدام هذا الفعل إلا في حكايتين هما: (**حديث الفتى التاجر**) الذي استهلته بالفعل (**ذكروا**) وخصته بجملة (والله أعلم بغيبه وأحكم) وهى جملة اعتراضية تحيل كما يحيل الفعل نفسه على انتفاء مسؤولية الراوية عما ورد في الحكايات، كما أنها تحيل من ناحية أخرى على خبراتها

الواسعة في القراءة والاطلاع ومجالسة المثقفين الذين ذكروا لها من معين خبراتهم ما تحدث به الملك .

وحديث (**حلس المضحك مع بهرام الملك**) والذي استهلته بالفعل (**بلغني**)(*) وهي " أداة سردية تتصف بالايحائية والتكثيف، وتواري وراءها عوالم لما تكشف وأفضية لما تعرف. إنها توشك أن تكشف عن ذلك الغطاء السري الكامن في غيب الذاكرة، والقابع في غيابات الخيال المجنح "(10) .

ويعقب الفعلين (قالت، زعموا)، الدخول المباشر في الحكاية، عدا حكايتين(**) نعتت فيهما الراوية/ شهرزاد المروى له/ دارم بنعوت إضافية هي (**أيها الملك السعيد ـ أيها الملك المطاع والبطل الشجاع**)، ويرى الباحث أن حالة التملق التي تقوم بها شهرزاد في هاتين الحكايتين، يدل من ناحية كما ذكر د/ محمود طرشونة (***) على قرب نهاية حكاياتها، كما يدل من ناحية أخرى على حالة التقارب العاطفي والنفسي بينها وبين الملك، لأنها لم تعد مجرد أداة لقص الحكايات وتسلية الملك، بقدر ما صارت حبيبه تتغزل وتتلطف مع محبوبها.

وفي الحكايات العجيبة تنوع الاستهلال خارج الحكايات على نوعين:

أ- **استهلال ثابت:** وورد في خمس عشرة حكاية بلازمة أسلوبية متكررة هي (**بسم الله الرحمن الرحيم ذكروا والله أعلم وأحكم، وأعز وأكرم، والطف وأرحم، فيما مضى وتقدم وسلف من أحاديث الأمم، أنه** ...)، ويلاحظ على هذا الاستهلال أنه :

1. يبدأ بالبسملة مع غياب الحمد .
2. يستخدم الشكل السردي (**ذكروا**)، وهو الشكل الذي يحيل على جماعة استمد منها الراوي حكايته.
3. الثناء على الله بثلاث صفات لها ثلاث متعلقات (العلم وتعلقه بالحكمة ـ العزة وتعلقها بالكرم ـ اللطف وتعلقه بالرحمة)

4. الإحالة على الأزمان الغابرة بعبارة (**فيما مضى وتقدم وسلف من أحاديث الأمم**)، وهي عبارة تعكس الطابع " الفلسفي لمفهوم فعل الحكي نفسه من أن العالم ثابت القيم وغير متغير، وأنه استقر منذ القدم على أفعال وأحداث، وما يروى الآن كان قد حدث قبل الآن. بل وكان ممتدا في التاريخ مما جعل السامع معتقداً أن التاريخ واحد والقديم منه والحديث يلتقيان معا في الحوادث، والاستمرارية التي نفسها تعني الثبات على القيم القديمة، والأبطال السابقين الذين تحكى عنهم الحكاية ليسوا إلا نماذج مختارة، مصطفاة، امتلكوا خبرة لا مثيل لها، وهم وإن كانوا بشراً لكنهم ذوو صفات فوق بشرية لذلك لا يمكن تكرار تلك الأفعال، وما علينا الآن، إلا أن نعدها حكايات لتسير حياتنا المعاصرة " [11] .

5. استخدام الفعل (**كان**) الذي يؤشر لكينونة الحدث الذي حدث بالفعل، ولكنه حدث هناك، في الأمم التي يفصلها عنا المكان البعيد والزمن المديد .

6. يشكل الحرف (**أن**) والوارد في نهاية المستهل، فاصلا لغويا بين الاستهلال الحكائي الخارجي، والاستهلال الحكائي الداخلي، والذي يعني " دلالة على جسد الحكاية [12] الذي سيبدأ بعد التوطئة المفصولة عنه .

ب- **استهلال متغير**: وقد انحرف الراوي عن الاستهلال الثابت في ثلاث حكايات، عدل الراوي فيها عن اللازمة الأسلوبية الثابتة إلى لوازم متغيرة، هي:

- " بسم الله الرحمن الرحيم، حدثنا الفضل بن محمد " [13] .
- " بسم الله الرحمن الرحيم، رب اعن يا كريم، حُكى أن " [14] .
- " ذكروا والله أعلم وأحكم، وأعز وأكرم، فيما مضى وتقدم، وسلف من أحاديث الأمم، وهو مما يليق بالعقول،لأصحاب الفهم والعطاء والسول، أنه " [15].

وتختلف هذه الاستهلالات عن سابقتها في:

أ- غياب البسملة في واحدة، مما يجعلها أشبه بالخطبة البتراء .

ب- غياب الثناء على الله في اثنتين .

ج إظهار حكم القيمة في (الحكاية الأولى) من الكتاب، باعتبار أنها (مما يليق بأصحاب العقول، والفهم والعطاء والسول)، أي أنها ـ وهو ما ينسحب على باقي الحكايات ـ حكايات ذات مستوى نفعي وثقافي يتطلب قدراً من الفطنة، على السامع/ القارئ التدبر وإعمال العقل فيها .

د- استخدام الراوي لصيغة الدعاء، المتمني للإعانة من الله تعالى على إكمال الحكي.

هـ ـ استخدام صيغة (**حدثنا**)، وهي ألصق صيغ الاستعمال لدى رواة الحديث النبوي، وهي بذلك تؤكد على ملازمة الطابع الشفاهي لهذه الحكايات حتى وقت تدوينها.

و- أنها تكسر طابع الجمود الملازم للصيغة الأسلوبية الثابتة في الاستهلالات السابقة.

2. استهلال داخل الحكاية

استهلال داخل الحكاية يبدأ من بعد (**أنه**) الواقعة في نهاية الاستهلال الحكائي. وقد آثرت أن أقسّم الاستهلال لخارجي وداخلي، لدفع الالتباس الذي وقع فيه ياسين النصير بقوله: "ولم يدرس فلاديمير بروب الاستهلال في أية حكاية من الحكايات التي تناولها وإنما تجاوزها إلى الوظائف معتقدا أن، أو هكذا يخيل لي، الاستهلال هذا من وضع الراوي أو السامع وليس من بنية الحكاية الأساس أو من الوظائف" [16]. لقد خيل لياسين النصير أن بروب لم يتناول الاستهلال اعتقادا منه أنه ليس من بنية الحكاية أو وظائفها، وبالفعل فإن بروب لم يدرس الاستهلال خارج الحكاية، أو ما نعده نحن العبارات المسكوكة، في مفتتح الحكاية، أما الاستهلال داخل الحكاية فقد نوه بروب بأهميته عندما قال: "تبدأ الحكاية عادة بنوع من الاستهلال فتذكر عدد أفراد الأسرة أو تقدم البطل مثلا(جندي) بذكر اسمه أو إشارة إلى مكانته ورغم أن الاستهلال ليس وظيفة، إلا أنه عنصر مورفولوجي هام" [17].

وترجع أهمية هذا الاستهلال ـ رغم أنه ليس بوظيفة ـ إلى أنه عنصر يؤسس لظهور الوظائف، ويفتتح به الراوي خبيئة الحكاية لتنمو وتزدهر، وأهم من ذلك أنه

"يقدم صورة لرخاء غير عادى يركز عليه أحيانا في صور حية وجميلة ويخدم هذا الرخاء كخلفية مناقضة لما سيقع من سوء طالع" (18) .

وتعد صورة الرخاء غير العادي ـ الواقع في بداية الحكاية ـ مؤشراً لحالة الاتزان الحدثى، الذي يتنبأ السامع/ القارئ بزواله بعد قليل، للدخول إلى حالة اللااتزان التي تلي حالة الرخاء . وفي حالة الاتزان أو الرخاء غير العادي ـ بحسب اصطلاح بروب ـ يتم التعريف بعناصر الحكاية الأساسية (الزمان، المكان، الشخصيات، نوع المشكلة المتوقع حدوثها)، ولذلك فقد يطول هذا المستهل أو يقصر تبعا لمدى رغبة الراوي في إثارة كل أو بعض هذه العناصر.

وإذا أمكن لنا أن نقف على الحد الفاصل للاستهلال خارج الحكاية بوجود الحرف (**أنه**)، فإنه من الصعب إقامة حد فاصل/ واضح وصحيح تماما للاستهلال داخل الحكاية عن باقي الحكاية. ومع ذلك يبقى للحركة القصصية دورها في إقامة هذا الحد على النحو **الآتي**:

في النص المثوي يمكن التمييز بين نوعين من الاستهلال داخل الحكاية:

1. **استهلال يستهلك الجزء الثاني من الليل**، عقب إغلاق الحكاية السابقة على الحكاية البادئة في الجزء الأول من الليل . وقد اعتمدت الراوية/ شهرزاد على تقنيتى (**الإغلاق، الفتح**)، أي فتح حكاية جديدة في نفس الليلة التي تغلق فيها الحكاية القديمة، لتضمن لنفسها يوما جديدا سيظل فيه المروى له متشوقا لسماع ما ابتدأته الراوية في الليلة السابقة . وقد استمرت هذه التقنية على مدى حكايات الليالي بأكملها .

وما يهمنا من ناحية الاستهلال، هو اعتماد الراوية/ شهرزاد على استخدام ما تبقى من الليل عقب غلق الحكاية السابقة ـ في بذر أحداث الحكاية الجديدة، وبحيث يصبح سكوتها عن الكلام المباح لإدراك الصباح لها، مستهلا سُتبنى عليه أحداث

الحكاية في الليالي القادمة. وقد اعتمدتُ على هذا الجانب الشكلي في تحديد هذا المستهل **للأسباب الآتية:**

أ- قصر ما روته شهرزاد في مستهل الحكاية .

ب- غلقها للّيلة على تعريف مبدئي بعناصر الحكاية .

ج- احتواء هذا الجزء القصير على بداية ما يمكن أن يصل بالأحداث لذروتها.

وقد ورد هذا النوع من الاستهلال في سبع حكايات هي (**حديث الفرس الأبنوس ـ حديث الوزير وولده ـ حديث نجم الضيا بن مدبر الملك ـ حديث ابن الملك والوزراء السبعة ـ حديث الأربعة أصحاب ـ حديث غريبة الحسن مع الفتى المصري ـ حديث سليمان بن عبد الملك**). وسأكتفي بعرض نموذج الاستهلال في حكاية (**حديث الأربعة أصحاب**). "ثم قالت: زعموا ـ أيها الملك السعيد ـ أنه كان في زمن هارون الرشيد أربعة أصحاب أحدهم سارق والثاني يقص الأثر والثالث نجار والرابع رام، فدخلوا مدينة بغداد ونزلوا في دار واحدة. غير أن ديار بغداد عليها شبابيك الحديد . فلما دخلوا الدار وجن عليهم الليل وكان بين أيديهم طعام وشراب، سقط عليهم الشباك فقاموا من حينهم ونظروا ما الخبر فرأوا جارية كأنها البدر الطالع فقالوا لها:

- من أنت يا جارية.

فلم تجبهم. فعطف بعضهم على بعض وقال كل واحد: "أنا آخذها".

وهنا أدرك شهرزاد الصبح فسكتت عن الكلام"[19] . يمكن تحديد الاستهلال في هذه الحكاية بالنظر إلى:

المقتطف (٠) (ثم قالت: زعموا أيها الملك السعيد أنه) ـــــ استهلال خارج الحكاية.

ثم بالنظر إلى المقتطف (٠) والذي يشمل الاستهلال الداخلي (كان في زمن هارون الرشيد...) ـــ استهلال داخل الحكاية و (يشمل باقي الليلة).

عناصر الاستهلال في المقتطف (٠):

1- التعريف بالزمن: العصر العباسي (خلافة هارون الرشيد) .

2- التعريف بالمكان: مدينة بغداد .

3- التعريف بالشخصيات: ست شخصيات ((أربعة أصحاب لكل واحدا منهم مهنة (لص ـ قاص الأثر ـ نجار ـ رام)، جارية، هارون الرشيد)) .

4- الحركة الحكائية المغلق عليها: اختلافهم الناشئ حول أحقية كل واحد منهم في الفوز بالجارية .

2. **استهلال لا علاقة له بانتهاء الجزء الثاني من الليل** : ويشمل باقي حكايات الليالي وهي (**حديث الفتى التاجر ـ حديث الملك والثعبان ـ حديث ابن التاجر مع الغربي ـ حديث جزيرة الكافور ـ حديث مسلمة بن عبد الملك بن مروان ـ حديث ظافر ولاحق ـ حديث مكابد الدهر ـ حديث الفتى صاحب السلوك ـ حديث الملك وأولاده الثلاثة ـ حديث على الجزار مع هارون الرشيد ـ حديث الملك والغزالة ـ حديث الوزير ابن أبى القمر ـ حديث الفتى المصري مع ابنة عمه**). كما يشمل هذا النوع من الاستهلال كل (**حكايات كتاب الحكايات العجيبة**)، ومعيار القدرة على معرفة انتهاء هذا الاستهلال للدخول إلى جسد الحكاية، يُعرف بانتهاء حالة الرخاء/ الاتزان/ السكون الذي تستهل به الحكاية نفسها، بالانتقال إلى حركة حكائية ثانية. والحركة تعنى تطور حكائي بدخول عنصر جديد على وضع الاستهلال، وهذا العنصر يحتمل إذا نحن لم نكمل القراءة وضع تصورات كثيرة، كان من الصعب تصورها لولا دخول هذا العنصر. إن هذه الحركة تشبه الحجر الذي ألقي به في ماء ساكن، فأحدث حركة موجية دائرية يحتمل معها افتراض تصورات ما كان لها أن تظهر لولا إلقاء الحجر. وهكذا يتحول السكون المتزن إلى لا سكون ولا اتزان بدخول حافز من الحوافز الديناميكية التي تغير وضعية هي بالنسبة للمتن الحكائي، حوافز مركزية أو محركات "[20] .

في حكاية (**حديث صخر والخنساء**) تبدأ الحكاية بـ" بسم الله الرحمن الرحيم، ذكروا والله أعلم وأحكم وأعز وأكرم، فيما مضى وتقدم وسلف من أحاديث الأمم، أنه كان في قديم الزمان رجل يقال له مالك وكان موسرا من المال فرزق ثلاثة بنين وجارية فسمى الأكبر منهم خثعم والأوسط شداد والصغير صخر وسمى البنت الخنساء وكان أبوها وإخوتها من غيرتهم عليها قد افردوا لها بيتا ناحية عن الحي فخرج أبوها وإخوتها، فمن غيرتهم عليها كان من عادتهم ما يخرجون إلى الصيد إلا وخلوا معها عبيد وخدم يحفظونها، فلما كان ذلك اليوم خرجوا إلى الصيد والعبيد معهم والخدم خرجوا مع الدواب في المراعى وبقيت الجارية وحدها في الخباء، قال فعبر بها رجل ... [21]

هذا الاستهلال **ينقسم إلى:**

المستهل (الأول) (بسم الله الرحمن الرحيم، ذكروا والله أعلم وأحكم وأعز وأكرم فيما مضى وتقدم سلف من أحاديث الأمم، أنه) ـــ استهلال خارج الحكاية

المستهل (الثاني) (كان في قديم الزمان ... حتى فعبر رجل) ـــ استهلال داخل الحكاية، عناصره :

- **الزمان** : قديم غير محدد.
- **المكان** : بادية .
- **الشخصيات**: مالك وأولاده الذكور (خثعم ـ شداد ـ صخر) وابنته (الخنساء) ـ خدم وعبيد ـ رجل غير معروف .
- **حالة السكون والاتزان** : العيش في رخاء والخروج للصيد .
- **الحركة القصصية الموحية بالانتقال:** بقاء الخنساء بمفردها، وعبور رجل غريب عن أفراد الأسرة، من المحتمل أن يتلاعب بها ويهب الإخوة من غيرتهم لتتبع هذا العابر، وتستمر الحكاية .

وفي حكاية (**حديث جلنار البحرية**) تفتتح الحكاية بهذا الاستهلال " ذكروا والله أعلم وأحكم، وأعز وأكرم، وألطف وأرحم، فيما مضى وتقدم وسلف من أحاديث

الأمم، أنه كان بأرض خراسان، ملك عالي المكان، عزيز السلطان، يقال له شهريار، وكان له مائة جارية سريات لم يرزق منهن ولدا، وكان قد أنفذ إلى سائر البلاد والأمصار من يستعرض له الجوار ويشتريهن وكان يقيم مع الجارية اليوم والليلة والسنة فلا تعلق منه، فضاق عليه فسيح الأرض كيف أنه قد أخذه الكبر ولم يرزق ولدا، فبينما هو في بعض الأيام جالس هو ووزيره إذ دخل عليه خادم من بعض خدمه وقال له على الباب رجل ومعه جارية اليوم وهو يستأذن عليك بالدخول حتى يعرضها عليك "[22].

المقتطف السابق ينقسم إلى :

المستهل (الأول) ويبدأ من (ذكروا ... إلى أنه) ـــ استهلال خارج الحكاية .

المستهل (الثاني) يبدأ من (كان بأرض خراسان ... حتى يعرضها عليك) ـــ استهلال داخل الحكاية، **ويشمل العناصر الآتية:**

أ- **الزمان:** قديم غير محدد .

ب- **المكان** : أرض خراسان .

ج- **الشخصيات**: ملك/ شهريار ـ مائة جارية ـ النخاسون يجولون في البلاد ـ الوزير ـ الخادم ـ نخاس أتى بجارية .

د- **حالة الاتزان**: وتوضح علو مكانة الملك/ شهريار وحياته مع الجواري دون الحصول على ولد، ورغم أن هذا الوضع غير متزن واقعيا، إلا أنه يشكل حالة سكون قصصي.

هـ ـ **الحركة القصصية الموحية بالانتقال**: دخول جارية مع النخاس، من المحتمل قبل البدء في قراءة باقي الحكاية، أن تكون جميلة ويتزوجها الملك وتنجب له الابن المنتظر وتستمر الحكاية.

وفي (**حديث ظافر بن لاحق**) يُروى الاستهلال على النحو الآتي "ثم قالت: زعموا أيها الملك أنه كان ملك من الملوك بأرض الهند، وأنه كان له ولد اسمه ظافر بن لاحق، وكان ابن أمة لأن أمه كانت جارية، وكان له ولد آخر من ابنة عمه تسعى في

حتف ربيبها ظافر حتى تولى الخلافة لولدها. فسمع ظافر بـذلك وبكـل مـا جـرى في جانبه من أمر أخيه وما يراد به من الإهانة. فقال: ما بعد هذا إلا الموت . فعطف ظافر على أخيه وقال له:

- يا أخي لا رأيتني بعد هذه الليلة أبدا "[23] .

- الاستهلال التقديمي في هذه الحكاية هو (ثم قالت: زعموا أيها الملك أنه ...)
- الاستهلال داخل الحكاية: ويبـدأ مـن (كـان ملـك مـن الملـوك وحتـى لا رأيتني بعد هذه الليلة أبدا) .

عناصر الاستهلال:

أ- **المكان** : الهند .

ب- **الزمان**: قديم غير معروف .

ج- **الشخصيات**: ملك هندي/ لاحق، زوجتا الملك (جارية ـ ابنة عمه)، ولدا الملك(ابن الجارية/ ظافر ـ ابن ابنة عمه) .

د- **حالة السكون** : توضح معيشة الأخوين مع الأمّـين والملـك، مـع وجـود صـراع ضرائر على الوصول لكرسي العرش بعد موت الملك .

هـ ـ **الحركة القصصية الموحية بالانتقال**: سماع ابن الجارية/ ظافر برغبة زوج الملك/ الحرة في إبعاده عن المملكة، لتولي ولـدها الملـك بعـد مـوت أبيهمـا. ثـم قـراره بمغادرة المملكة للابتعاد عن الفتن والصراع مع الأخ، ومن المحتمل قبل البـدء في قراءة باقي الحكاية تخيل ابن الملـك وقـد أصـابه مكـروه أو يـصادفه نجـاح بعـد خروجه المؤسف .

ثانيا: الراوي

يشكل الراوي المحطة الرئيسة في تـشكيل البنيـة الـسردية للخطـاب، وهـو مـن الأهمية بحيث " لا يمكن أن يوجد سرد بدون سارد "[24]، بل إن تعريف النص السردي وفقاً لطريقة عرضه (والتوكيـد علـى دور الـراوي) بـدلاً مـن تعريفـه وفقـاً لموضـوع

(الأحداث) إلى إهمال القصص التي بدون راو "[25] . إذاً فالراوي على علاقة وثيقة بالنص الأدبي الذي يتسم بحضور سارد يكون وسيطا بين المؤلف والقصة الروائية [26] .

وقد دفع السؤال عن الراوي إلى ظهور العديد من المدارس النقدية التي درسته من خلال مبحث (وجهة النظر) الذي أعاد جيرار جينت درسه تحت مصطلح (التبئير) للتفريق بين من يرى؟ ومن يتكلم؟ . وأصبح ما يسميه جنيت بالتبئير من الدرجة الصفر يساوي ما أسماه جان بويون بالسارد الكلي المعرفة (السارد العليم بكل شيء)، وهو نفسه ما أسماه تودوروف بالرؤية من الخلف السارد > الشخصية . وما يسميه جنيت بالتبئير الداخلي يسميه بويون (بالرؤية مع) ويسميه تودوروف (السارد = الشخصية) . وما يسميه جنيت بالتبئير الخارجي هو عند بويون الرؤية من الخارج ويسميه تودوروف (السارد < من الشخصية) . وجميع مؤلفات النص القصصي تتضمن سارداً، الملحمة كالحكاية في ذلك، والقصة القصيرة مثل الحدوتة[27]. ولكن هذا السارد يصبح على حد تعبير كايزير [*] قناعاً أو على حد تعبير ميشال بوتور "شخص وهمي"[28]. عالماً "بكل شيء وحاضرا في كل مكان وبمصطلحات واضحة وقياسية، فالسارد الروائي هو الخالق الأسطوري للعالم[29]. إنه الخالق الأسطوري لعالم السرد والأحداث التي "لا تروى أبدا نفسها بنفسها[30].

وقد ظل الراوي في التصور النقدي كائناً من لحم ودم، مثله في ذلك مثل الشخصية والمؤلف، ولكن بارت جاء ليعلن أن "السارد والشخصيات بشكل جوهري هي: كائنات من ورق وأن المؤلف المادي، لسرد ما لا يمكن أن يلتبس في أي شيء آخر مع سارد هذا السرد [31] . كما أعلن موت المؤلف ليحيا القارئ.

وفى الحكاية الخرافية، وبالتطبيق على الكتابين موضوع الدراسة التطبيقية، يمكن التمييز بين الرواة على النحو **الآتي**:

أولا: الراوي الغائب

ليس فهراس الفيلسوفى أو شهرزاد أو غيرهما من الشخصيات الراوية هم الرواة الحقيقيون لهذه الحكايات ـ نستثنى من ذلك الرواة الذين يحكون عن أنفسهم كأبطال في الحكاية ـ لأنهم رواة في درجة سردية أدنى، وهؤلاء الرواة "المجهولون، إليهم يجب أن تعزى رواية المقامات .... [إنهم] يتخفون خلف ضمائر غائبة أو متكلمة، ويختفون تماما حالما تنتهي جملة الاستهلال .... تاركين أمر الرواية لغيرهم، ولكن ندرة المعلومات عنهم، وتحفظهم منقطع النظير عن الإعلان عن أنفسهم علنا، وتكتمهم وإيجازهم، جعل الأذهان تنصرف إلى أولئك الرواة المعروفين، لتنسب إليهم مهمة ليست لهم" [32]. ويعد محمد نجيب العمامى هذا الراوي راوي الرواة "لأنه راو خفي مجهول الاسم والملامح خلافاً لسائر رواة النص... ويتجلى حضوره في هيكلة النص وتوزيع الروايات والتنسيق بينهما وفى تدخله في ما يرويه الرواة" [33].

وقد آثرت تسميته بالراوي الغائب لا المجهول لأنه كيف يحضر ويدشن كل هذه السرود ولمجرد أنه يتخفى، ليسلم الراية لمن بعده نجعله مجهولا؟. بل وكيف نجعله راو من الدرجة الأولى ومن بعده في الدرجة الثانية، ثم نعود لنجعل من هو أعلى مجهولا، ومن هو أدنى معلوما؟. إنه راو يرغب في التخفي وعدم الإعلان عن نفسه، ولذلك وجب علينا احترام خصوصيته تلك، مع علمنا التام بوجوده وظهوره، حتى وإن عُد هذا الوجود وهذا الظهور قليلاً أو ضعيفا .

وينحصر وجود هذا الراوي في جملة المفتتح، التي يعلن الراوي الحاضر/ المعلن وجوده فيها على حساب الراوي الغائب في الجملة السردية (بلغني ـ حدثنا ـ حُكي ـ روى ـ ذكر ـ ذكروا ـ أخبرنا ـ زعموا) . وتمثيلاتها على النحو **الآتي**:

- "بلغني أيها الملك" [34].

- "زعموا أيها الملك"[35].
- "ذكروا ـ والله اعلم بغيبه واحكم"[36]
- "حكي أن ....."[37].

من المقتطفات السابقة يتضح أن الراوي من الدرجة الثانية يحيل على راو غائب، استمد منه مادة الحكى وإليه يعزو ما يحكيه. ويتعمد هذا الراوي تغييب الراوي الأول عن الحكاية، لينفرد وحده بصيغة الحكى المعلن، وليحمّله ـ رغم غيابه ـ مسؤولية أراد هو التخلي عنها. وبذلك يبدو هذا الراوي المعلن محايدا، لأنه ليس فقط سوى حامل لأقوال غيره، ينقلها وليس على أي منا أن يحاسبه، إذ كيف سيحاسبه وهو يتخفى وراء المتخفي؟. وإذا جاز لنا المحاسبة فإن علينا أن نحاسب هذا الغائب لأنه وحده هو الصوت الأيديولوجي لكل ما هو حاضر لدينا من نصوص، أما هذا الناقل فلا شيء عليه، طالما أن ناقل الكفر ليس بكافر.

إن الراوي الغائب يحيل على ثقافات ومعارف اندثرت مع الماضي ولم يبق منها سوى صوت الغائب الذي يحاول إيصال ما مضى مع الذي ظل موجودا "وكانت الكبيرة [شهرزاد] قد قرأت الكتب والتواريخ وسير المتقدمين المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء"[38]. لقد استمدت شهرزاد معارفها من مصادر غير معروفة أكثرها سماعي، وأقلها كتابي، اندثر مع الأمم السالفة، الخالية التي محيت مع الماضي المجهول، ولم يبق منها سوى ما تحاول الحفاظ عليه. وقد استمسكت هذه الراوية بالقلة الباقية مما كان يعرفه هذا الراوي الغائب والذي حاول الآمر بجمع كتاب الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، الحفاظ عليه بنسخة "مما نسخ برسم المقام الكريم العالي السامي سالم بن على بن أبى القسم محمد النعمان"[39]. وهو أيضا مما سمعته وكتبته عروس العرائس ولم تخبر به في حكايتها "وكنت أنا أيضا أكتب الكتب وأعرف الأحاديث والأخبار"[40].

ثانيا : الراوي الخارجي

يسرد الراوي الخارجي الحكاية التي هو خارج متنها "أي أنه ليس شخصية رئيسة أو فرعية، ودوره يقتصر على رواية الأحداث" [41] . وهو بذلك مفارق لمرويه ولكنه "يتدخل دائما فيما يرويه" [42] . وتمثل شهرزاد وراوي بعض الحكايات العجيبة مثالا واضحا لهذا الدور، إذ هي تحكى حكايات لا علاقة لها بها، إنها فقط تقوم بروايتها، وهي بذلك تُعد بعيدة عنها غير مشاركة فيها .

والراوي الخارجي وإن كان غير مشارك فيما يرويه من أحداث إلا أن ذلك لا يمنعه من التدخل في العديد من المرات في داخل المبنى الحكائي . ولهذا التدخل مسوغات عديدة، هي :

1.التأكيد على صدق مرويه

فالراوي الخارجي يتعمد إيهام المروى له = المتلقي بصدق ما يحكيه ليكسب ثقته حينما يدرج حكايات أخرى بعد ذلك . والنصوص الآتية تكشف ذلك:

- "وهذا ما انتهى إليه من الحديث" [43] .
- "وهذا ما كان من الحديث على التمام والكمال" [44] .
- "وهذا ما انتهى إلينا من الحديث ونعوذ بالله من الزيادة والنقصان" [45]
- "وهذا ما كان من الحديث تاما كاملا" [46] .
- "وهذا ما كان من حديثهم" [47] .
- "وهذا ما بلغنا من أخبارهم" [48] .
- "وهذا كان من الحديث" [49].

من هذه المقتبسات يتضح أن الراوي الخارجي ينفي عن نفسه تهمة التحدث عن النفس أو إدخال/ إخراج ما ليس في الحكاية ؛ فهذا آخر ما وصله منها دون زيادة أو نقصان، حمله للمروى له/ المتلقي حملا تاما غير منقوص أو مزيد، ليؤكد على درجة عدالته التي لا يجوز تجريحها بالشذوذ أو العلة، كما عند رواة الحديث النبوي الضعيف.

2. تنظيم المروى

يتدخل الراوي الخارجي لتنظيم المادة المروية؛ فظهور الشخصيات والأماكن وترتيب الأحداث والمساحات الوصفية من صميم عمله، إذ ليس ما يقدمه للمروى له/ المتلقي من طرق يتعرف بها على الحكاية هو ما قد حدث بالفعل.

وقد اعتمدت شهرزاد على آلية القطع لتضمن لنفسها تنظيما جيدا لما تريد إخبار دارم/ المروى له به. وبحيث يتم التدرج على مدى الليالي في تنظيم الحكايات بطريقة يسهل معها متابعة المحكى، بل والعودة إليه متى شاء المتلقي في النص المدون. وتعتمد شهرزاد بآلية القطع على تنظيم مادتها من خلال :

أ- طرحها للصورة العامة (الإطار الكلى) للحكاية في الليلة الأولى التي تبدأ معها الحكاية .

ب- غلقها لليلة على نقطة يتشوق المروى له لسماعها "والتشويق ليس بالطبع سوى شكل ذي امتياز، أو إذا شئنا ليس سوى شكل متفاقم من التمدد، فالتشويق إذ يحافظ على انفتاح المقطع (عن طريق إجراءات إبطاء وتسريع مبالغ فيها) فهو يقوى الاتصال بالقارئ (المستمع)، ويظل محافظا على وظيفة لغوية بارزة، هذا من جهة، ومن أخرى فالتشويق يجعل السرد مهدداً بوجود مقطع غير مكتمل أو بوجود علاقة استبدال منفتحة . (ويقع هذا بما أننا نعتقد أن كل مقطع له قطبان، أي أنه يصبح مهددا باختلال منطقي: وهذا الاختلال هو الذي يتابعه القارئ بقلق واستمتاع (خاصة وأن التشويق يكون دائما معوضا في نهاية الأمر)، هذا التشويق لهو بمثابة عملية لعب مع البنية" (50) .

ج- افتتاحها لليلة التالية على تقديم شخصية جديدة بحكاية أخرى جديدة، أو تقديم (ومتابعة) حدث لاحق لما سبق طرحه. أو التجول في المشاهد الوصفية، التي تجعل المروى له يحلق في دنيا الخيال متناسيا ما في واقعه من مرارة .

د- الوصول للنهاية السعيدة بعدما وصلت بالأحداث لقمة تصاعدها أو ذروتها .

وسأكتفي بعرض نموذج حكاية (**حديث الفتى صاحب السلوك**) ؛ ففي هذه الحكاية يتم:

1- التعريف بشخصية البطل/ على بن عبد الرحمن البزاز، الذي كان من التجار الميسورين، ثم أنفق ماله على الملذات حتى أصبح صفر اليدين، ولم يبق لديه سوى بساط، ذهب ليبيعه في سوق بغداد لعله يجد به مخرجا، وفى السوق عرض عليه أحد الباعة شيئا يبتاعه ليجد به ما يغنيه في ليلته، فاشتراه . وكان سكينا. أخذ الفتى السكين وسار به ليجد نفسه في قصر المأمون، وهنا تغلق الليلة.

2- وبينما الفتى يأكل خلسة في القصر، رأى عبدا يريد اغتصاب جارية من جواري الخليفة، فقتله الفتى بسكينه وخرج من القصر بعدما أتحفته الجارية بالمال جزاء ما صنع .

3- وما زالت الجارية تراسله بالمال حتى حقد عليه أصدقاؤه ووشوا به عند الخليفة.

4- استدعى الخليفة الفتى ليسأله عن السلوك التي في الخروف الذي لا يصنع سوى في قصره .

5- الخليفة يعلم بصنيع الفتى مع الجارية ويكافئه .

لقد تم تقديم المبنى الحكائي لهذه الحكاية على ثلاث ليال، تم فيها : عرض (الجزء المتضمن مع ليلة الحكاية السابقة) : التعريف بشخصية البطل وحصوله على السكين ودخوله قصر الخليفة .

الليلة الأولى: إظهار حدث محاولة الاغتصاب، وإنقاذ الجارية ومكافأتها للبطل.

الليلة الثانية: وصول هدايا الجارية للبطل، وغيرة الأصدقاء منه ووشايتهم به عند الخليفة .

الليلة الثالثة: ظهور الحقيقة لدى الخليفة ومكافأته .

وفى كتاب الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة، تغيب عملية التقسيم الحكائي المعتمد على حساب الزمن (صيغة الليالي)، لتحل العبارات التنظيمية للراوي الخارجي

بديلا عنها، وهذه العبارات/ الألفاظ تعتلى الحدث الحكائى، كما تتصدر بداية المقطع الذي يشكل وحدة حكائية مستقلة بذاتها . وهى عبارة عن الألفاظ الآتية: (قال ـ قال صاحب الحديث ـ قال الراوي) . ونظرة واحدة على الكتاب كله يتضح منها مدى الكثرة اللافتة للنظر في استخدام هذه الألفاظ . وسأكتفي بعرض نموذج حكاية (**حديث المقداد والمياسة**)، فقد ورد في هذه الحكاية لفظ (**قال**) خمس وعشرين مرة، في حين وردت عبارة (**قال صاحب الحديث**) خمس مرات، كما وردت عبارة (**قال الراوي**) مرة واحدة. وقد لاحظ الباحث أن هذه العبارات تكثر في الحكايات التي تعتمد على الراوي الخارجي بشكل كبير، في حين تقل بدرجة ملحوظة في الحكايات التي يكون فيها الراوي بطلا أو شاهدا على أحداث الحكاية، وهى في كل الأحوال "تتكرر ـ في النص ـ في المفصل بين الشعر والنثر، ربما من أجل تنبيه الراوي الذي يراعى ـ مع هذه النصوص المكتوبة ـ التغيير في نبرة الحكى وطريقة التوصيل " (51) .

3.إضفاء حكم القيمة على مرويه

ويتم ذلك من أجل إقصاء فكرة اللهو والتسلية والمتعة عن ذهن المروى له/ المتلقي، باعتبارها هدفاً وحيداً لسماع الحكايات، إذ إن لسماع الحكايات قيمة معرفية وقيمية تسعى للسمو والرقى بالإنسان لتنقله من طور الحيوانية إلى طور الإنسانية. ولأن الراوي يسعى إلى تنمية هذا الحس الإنساني وتنمية منظومة القيم بالحكايات الإيجابية المنشطة أو السلبية الكاشفة، لذلك فهو يضفى أحكاما قيمية على منظومة حكيه، ليجعل منه نصا متوازيا، أو متناصا مع القرآن الكريم، بوصفه النص الأم/ الركن الذي تحاول كل النصوص الأخرى الاقتباس من أنواره .

وهكذا نجد الراوي الخارجي يؤصل هذه المنظومة الحكائية بافتتاحية قيمية تؤكد على "أهمية القراءة والقارئ: فالسؤال عن ما هي الكتابة؟ . لا تكون إجابته إلا بمعرفة سبب الكتابة، بيد أن السبب لا يفهم إلا بسؤال ثالث وفصل ثالث : لماذا يُكتب؟. وهو واسطة عقد العمل بأكمله " (52) . ولقد حدد الراوي هذه القيمة في المفتتح

السردي بقوله : "وليعلم من وقف على هذا الكتاب أن الغرض بتحصيله التفكر والاعتبار في تقلب الأحوال وانخرام الآمال وسرعة زوال الدنيا ولذاتها وأنه لا يصفو فيها عيش "[53]. ولعل تصدُّر هذه العبارة لافتتاحية كتاب الحكايات يؤكد على قيمته النفعية والمعرفية التي ستُقدم في شكل حكائى يتناص مع القيم القرآنية الداعية لإعمال الفكر بالتدبر والتفكر، كما أنه يؤكد على وجود الكائن الأكبر في هذا الكون (**التغيير**) والذي تستحيل معه لذات الدنيا ومتعها، طالما أنه موجود لدى كل حادث، وعند كل مكان، ومع أي شخص. ويتماس النص الألفليلى[*] أيضا مع هذا الغرض "فإن سير الأولين صارت عبرة للآخرين لكي يرى الإنسان العبر التي حصلت لغيره فيعتبر ويطالع حديث الأمم السالفة وما جرى لهم فينزجر فسبحان من جعل حديث الأولين عبرة لقوم آخرين (فمن) تلك العبر الحكايات التي تسمى ألف ليلة وليلة وما فيها من الغرائب والأمثال "[54].

إذاً فحكايات ألف ليلة وليلة تدخل باعتبارها جنسا أدبيا في النوع الحكائى الذي تكون مادته سير الأولين المحكية عبر الأجيال للاتعاظ والاعتبار . وهى المادة التي شكلت كل القصص القرآني الحاكى عن أقوام بائدة وحضارات سالفة. وهكذا يصبح على القارئ الجيد لهذه الحكايات "أن يستجيب لشرطين اثنين: عليه أولا، أن يستعمل العبرة، أي أن يفكر في مصيره حينما يعلم بما حصل للآخرين. فالحكايات عبارة عن نماذج توجه الاختيارات وتنير السلوك ... الذي يرى في استعمال العبرة وفى التعليم بوساطة الأمثلة ممارسة للورع، وخضوعا وامتثالا لإرادة الله الذي يأمرنا بالتأمل في حكايات السابقين كي نعلم حدودنا ولا نزيغ . ثانيا، القارئ مدعو، ضمنيا، إلى كتابة الحكايات، أو إعادة نسخها بحروف من ذهب إذا أمكن، كما تفعل العديد من شخصيات الليالي . ما إن تنسخ حتى تصبح رهن إشارته، باستمرار، لتزويده بالمتعة والمعرفة . فعلى أي مادة تستحق أن تكتب ؟ إنها مهددة بالخارجية والغربة في حالة ما

إذا سجلت في كتاب . لهذا سيكون من الأفضل، إذن، كتابتها على الجسد، وإن اقتضى الأمر، ويا للرهبة!، على طرف العين "[55].

ثالثا: الراوي الداخلي

يمكن تقسيم الراوي الداخلي في العمل، تبعا لمستوى حضوره إلى قسمين رئيسيين:

1. راو مطابق لمرويه

حيث يتولى البطل رواية الحكاية التي يسردها "ويصفها وصفا تفصيليا مباشرا برؤيته هو الخاصة، عبر تجربته الذاتية الخاصة التي ينقلها إلى القارئ في صورة مباشرة"[56] . وهذا النوع من الرواة يقل في الكتابين موضوع الدراسة التطبيقية، لأن الراوي الخارجي يقبض بقبضة من حديد على أسلوبية المروى العجائبي.

ويتولى الراوي المطابق لمرويه رواية الأحداث من وجهة نظره، كما يتولى حكيها وهو في عمق بؤرتها . ولذلك فهو راو سردي - إذا تم إلغاء الديباجات الاستهلالية والافتتاحية في السرد العجائبي - من الدرجة الأولى. ويوفر وجود هذا الراوي قدرا من "السيطرة على النص [وكذلك] توفير قدر هام من التماسك والتناسق "[57] . وهذا الراوي يوجد في حكاية (**حديث الستة نفر**) الذي تتولى فيه ست شخصيات رواية حكايتهم التي كانوا أبطالا فيها . ولكن ينبغي ملاحظة أن رواياتهم تأخذ شكل السرد اللاحق، حيث "لا يبدأ السرد إلا بعد انتهاء الحكاية، أي بعدما يكون القائم بالسرد على علم تام بتفاصيل متنه الحكائي كله "[58] . ويفهم من ذلك أن الشخصية تتولى الحكي بعد أن "مرت بالتجربة وأصبحت واعية بحدودها ومغزاها، بعكس وجودها المبئر الذي كان موجودا وقت وقوع الحدث، مشاركة فيه وغير عالمة بتطوراته "[59] .

ويقول د/ السيد إبراهيم: إن "هناك فرقا بين الاثنين وإن كانا شخصا واحدا ـ فرقا في الوظيفة وفرقا في المعلومات بصفة خاصة. فالراوي يكاد دائما يعلم أكثر من البطل حتى لو كان هو نفسه البطل "[60] . **يفتتح الرواة الستة حديثهم بتعريف أنفسهم**

- "إني كنت بمدينة كذا وكذا وأخيط في دكان استرهنتها في زمان من رجل موسر كثير الأموال "[61] .
- "كنت في بلدي قصابا أبيع اللحم ثم أربى الكباش وأحسن علفها حتى تسمن ثم أذبحها"[62].
- "إني خرجت في بعض الأيام أسأل الناس العادة، فساقني القضاء إلى دار كبيرة"[63].
- "أما الاسم الغالب عليّ فأبو الشعشاع .... وكنت في بعض الأيام ماشيا في حاجة لي وإذا بعجوز قد استقبلتني "[64].
- "أنا رجل كنت من أقوى الناس وممن كانت عليه نعمة حسنة سابغة فزالت عني وأصبحت محتاجا إلى ما في أيدي الناس "[65].
- "إني كنت رجلا فقيرا وكنت أسأل الناس وأتقوت بما يحصل لي "[66] .

يستخدم الرواة الستة ضمير المتكلم (أنا) ليعرّفوا أنفسهم ويحكوا حكاياتهم، أو بالأحرى حكايات عاهتهم التي دفعتهم للالتقاء أمام الملك . ولذلك يصح القول أن حكاياتهم هي حكاية كيفية إصابتهم بالعاهة المستحدثة فيهم. وهكذا تصبح مقابلتهم للملك/ المروى له بعاهتهم سببا لحكى المسكوت عنه قبل اللقاء .

وتمكّن هذه الرؤية الذاتية للأحداث من التماسك النصي والسيطرة على مجريات الأحداث التي "يحيط [الراوي الذاتي] بحوادث الرواية بكاملها قبل أن يبدأ بقصها "[67].

ولذلك فسعيد الباهلى في الحديث المعنون باسمه يتمكن من سرد قصة إبحاره في الفتوحات الإسلامية في بلاد الصين وما بعدها، كما يتمكن من تسليم الراية السردية

للراهب شمعون؛ الراوي التحت سردي، الذي أخذ في حكى حكايته لينتج عن ذلك أربع مستويات سردية:

أ- **راو غائب**: في المستهل الحكائي (ذكروا) .

ب- **راو خارجي**: يحكى لقاء هشام بن عبد الملك بسعيد الباهلى .

ج- **راو داخلي** : وهو سعيد الباهلى الذي يحكى قصته، ومنها لقائه بالراهب شمعون.

د- **راو تحت سردي**: وهو الراهب شمعون الذي يحكي حكايته منذ أن كان من حواري عيسى عليه السلام وحتى مقابلته للباهلى .

وقد مكنت الرؤية الذاتية للراوي في (**حديث عروس العرائس**) من إمكانية المناقلة السردية بين أكثر من راوٍ، يفسح كل واحد منهم/ للآخر مكانا يفرض فيه رؤيته وحكايته من زاوية خاصة به، حتى تتشاكل الروايات معلنة ميلاد حكاية العروس بأكملها .

2. الراوي المشارك

يشترك الراوي المشارك مع الراوي المطابق لمرويه في كونهما يسردان بضمير المتكلم الأحداث التي هم بداخلها، غير أن الراوي المطابق لمرويه يكون بطلا لهذه الأحداث، بينما يكون الراوي المشارك شخصية رئيسة تحكى من منظورها الخاص ما يمكن أن تكون قد ألمت به من خلال معاصرتها ومشاركتها ولو بجزء محدود من الأحداث.

ويلعب الشيخ أبو الحسن/ مسامر الخليفة هارون الرشيد دور الراوي المشارك في (**حديث بدور وعمير**) وذلك بناء على أمر الرشيد/ المروى له الذي أراد أن يسمع منه حكاية يكون هو مشاركا فيها "أتشتهى أن أحدثك بحديث سمعته أو شيء رأيته؟ فقال يا أبا الحسن ليس الخبر كالعيان والذي رأته العين أصح من الذي سمعته الأذن هات إن كنت رأيت شيئا مستظرفا فحدثني إياه"[68].

يسعى الرشيد/ المروى له إلى سماع حكاية يكون راويها قد عايش أحداثها، وذلك حتى تكون لروايته مصداقية توهم ولو بشكل ضمني على واقعيتها. وتزداد واقعية أي خبر إذا كان راويه قد رآه لأنه بذلك يصبح جزءا من مادة الحكى التي إذا انفردت الأذن فقط بسماعها من دون رؤية بصرية، فإن معنى ذلك أن هناك مسافة (مكانية وزمانية) تفصل الحدث عن راويه. ولذلك اختار الرشيد سماع حكاية بصرية لا سماعية. ولكن هل حكى الشيخ أبو الحسن الخليع حكاية هو بطلها لكونه حاضرا فيها؟ . يجيب عن هذا السؤال عنوان الحكاية الذي ينص على أسبقية اسم البطلين (بدور وعمير) قبل اسم الخليع الدمشقي الذي عايش جزءا من قصة حب وفراق العاشقين، وما تم بينهما من مراسلات ومساجلات شعرية وحياتية أفضت إلى اجتماعهما في نهاية الحكاية "ياست كمال أدبك وعقلك إنما يعشق إلا أرباب العقول فأريدك تعلميني بمن أنت وامقة ولمن أنت عاشقة، فإن كنت عاشقة لمن يستاهل العشق ساعدتك على بلوغ مرادك، وإن كنت عاشقة لمن لا يستاهل العشق حدثتك بقلة وفاء الرجال وغدرهم ومن خان منهم محبوبه وأنشدتك بالأشعار، ودورك بالأخبار وحدثتك بالأسمار، لعل أن تسلى هواه وتشتغلي بغيره وسواه"[69] . يستنطق الشيخ الخليع البطلة لتحكى له عن حالها وهيامها حتى يتمكن من مساعدتها إذا هي أفصحت له عن محبوبها الذي يستحق هذا الهيام. أو ليمارس معها وظيفته الأولى كحكاء ومسامر يخبئ في جعبته من المسامرات والأشعار والأخبار ما يصلح لكل حالة على حدة . فهو مع الرشيد يستطيع سرد حكايات سمعها كما يستطيع سرد حكايات رآها ، وهو مع بدور يستطيع إن هو لم يقتنع بحبيبها أن يلهيها عنه بذكر أخبار توضح قلة وفاء الرجال وغدرهم ومن خان منهم محبوبه .

وهو بذلك يتناص داخليا مع المسامر الذي وقف أمام الملك في (**حديث عروس العرائس**) ليحدثه عن حكايات تسلى الملك "ويبغض إليه النساء والبنات المحتالات المكارات الغدارات"[70] .

والراوي المشارك لا يهتم بكونه يسرد حكاية عادية ليكون هو فيها البطل، بقدر ما يهتم بسرد حكاية مشوقة حتى وإن كان دوره فيها ثانويا، فإبان بن سعيد بن العاص عندما يتولى رواية سرد يجري طبقا لمطلب المروى له / عبد الملك بن مروان يتخلى عنه سريعا في سبيل سماعه لسردية عجائبية "فإني ما خرجت من بلدي إلا طالبا للعجائب وما أظن أنى أسمع بأعجب من هذا، قال فضحك وقال لي أقم عندي ... قال حياك الله والله لأحدثك بأعجب حديث ثم قال أنا رجل أطلب مثل ما تطلب من العجائب والغرائب" (71) .

ما يحكم البنية السردية في هذه الحكاية بل وفى بنية الكتابين معا، هو الرغبة في سماع العجيب. وسرد العجيب لا يكون إلا في وقت ليلى يبتعد عن المألوف والعادي "فالعجائبى هو التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما يوجد حدثا فوق طبيعي حسب الظاهر" (72). وهذا التردد يعنى "حيرة لا تتحقق إلا أمام رؤية أو سماع أشياء من الصعب تصديقها أو قبولها بناء على اعتقاد أو تصور ما للأشياء" (73) .

وهكذا يخضع المروى له لسماع سرديات عجائبية محمولة من راويين أحدهما هو إبان بن سعيد وهو راو داخلي مشارك، والآخر هو راو جزيرة سرنديب، وهو راو تحت سردي .

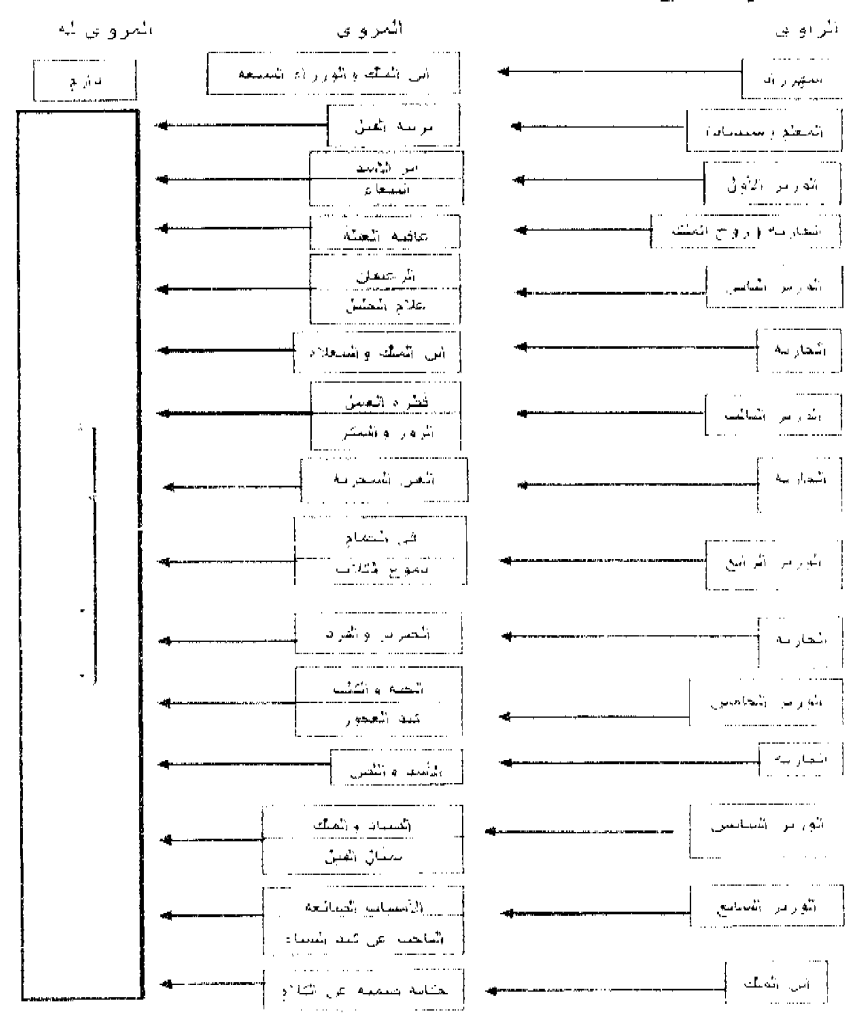
رابعا ـ الراوي بين الإفراد والتعدد

تتعدد الحكايات وتتشعب في النص الحكائى الخرافي، الذي يعتمد على آلية التضمين لتوسيع المدار الحكائى أمام المروى له. ويستلزم هذا التعدد في الحكايات تعددا في الرواة. وبعيدا عن المستوى الأعلى لرواية فهراس وشهرزاد للملك ـ دارم، يتعدد الرواة في المستوى الأدنى للحكاية ليتكاثر ويتفرع حتى تصبح الحكاية الخرافية

نسيج روايات أكثر مما هي تكوين أفعال، وأنها تنطوي على قابلية غير محدودة لتقبل أية رواية كانت في إطارها" [74] . **وتأخذ صيغ تعدد الراوي في الحكاية الصيغ الآتية :**

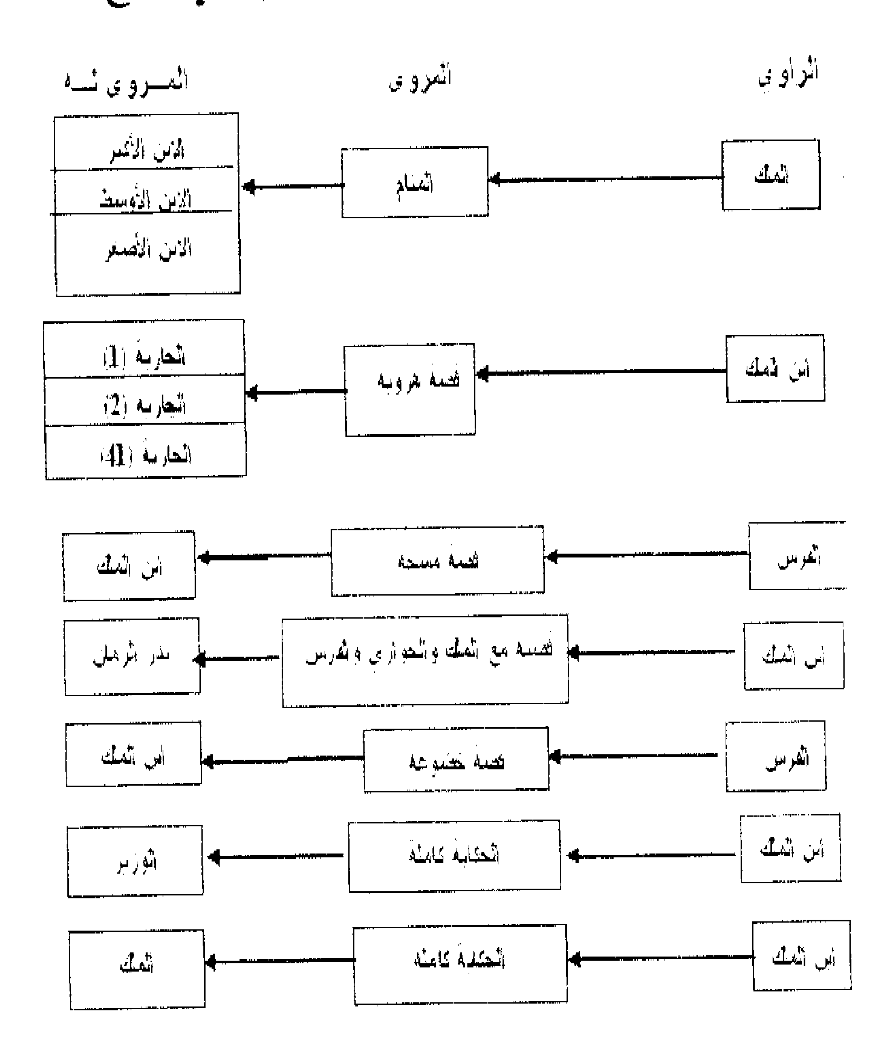
أ- تعدد في الرواة والمروى مع بقاء المروى له واحدا .

يتعدد الرواة في حكاية (**حديث ابن الملك والوزراء السبعة**) ليصبح العدد أربعة عشر راويا في مقابل مروى له واحد، ويتبع هذا التعدد في الرواة تعدداً في المروى ذاته. **والشكل الآتي يوضح ذلك.**



2- تعدد في الرواة والمروي والمروي له

يتعدد الرواة مع تعدد في مروياتهم، ويتبع ذلك تعددا في المروى له، وهكذا يصبح التعدد سمة أصيلة في جميع مستويات الرواية (الراوي - المروى - المروى له) ويمثل هذه الحالة حكاية (**حديث الأربعين جارية**) **والشكل الآتي يوضح ذلك**.



كما يمثل هذه الحالة حكاية (حديث عروس العرائس) والشكل الآتي يوضح ذلك.

الراوي	المروي	المروي له
الشيخ الضرير	حديث عروس العرائس	الملك العرس
أبو الشيخ الضرير	حديث ابنا	الضرير
جد الشيخ الضرير	حكايتها مع المفقوء العين	أبو الشيخ الضرير
المفقوء العين	حكايته مع العروس	صاحب الشرطة
عروس العرائس	حين مقابلتها مع المفقوء العين	المفقوء العين
جارية عروس العرائس	أخبار العماري المحير	العروس
جارية عروس العرائس	عن دخول القصر وما حدث لبنات الوزراء والقواد	الملك والد العروس + من القصر
الحجر	عجائب الحجر	العروس
البائع	قصيدة محبة للعروس	العروس
الحجر	قصة الرجل البائع	العروس
البائع	حكايته مع العروس ونظم أبيات وإنشاد وشعر	العروس
الحجر	حكاية المسحور وما حدث للمستترة	العروس
الحجر	هلاك أمة على يد الجن	العروس
المفقوء العين	التحذير من مصاحبة العروس	المحذور المفقوء العين
المفقوء العين	خبر مرض ابنة الملك	أم المفقوء العين
أم المفقوء العين	خبر مرض ابنة الملك	العروس
المفقوء العين	خبر العروس كاملة	الملك الذي حجب بنته
العروس وأم المفقوء العين	حكايات معطوف عليها	ابنة الملك
جد الضرير	قصة المفقوء العين	ملك مدينة صاحب الشرطة
المفقوء العين	حكاية كاملة	ملك مدينة صاحب الشرطة

خامسا: التوجهات السوسيو ثقافية للراوي

يكشف الراوي بتدخلاته السوسيو ثقافية عما يتبناه من توجهات أيديولوجية تحمل قيمه الفكرية في المجتمع لدى رواية هذه النصوص، وتعد هذه التدخلات "المباشرة من السارد أو غير المباشرة ... الشكل الأكثر تعليمية لتعليق مسموح به على العمل: هنا يتأكد ما يمكن تسميتة وظيفة السارد الأيديولوجي "[75]. ويعد الراوي الجمعي في هذه النصوص "مصدرا منتجا في حسه لتصورات مشتركة للمجتمع، تتحلى اجتماعيا في تحقيق الانسجام بين الواقع والطموح، لتحقيقه التوازن النفسي للمواطن والربط بين الصراعين: الداخلي والخارجي، والموقف من المرأة، واللون، والجنس والعبودية "[76]. ويمكن اختزال هذه التوجهات **في:**

1- الديـن

لا يرى الراوي من خلال تصوره الشعبي، وطبقا لمنظومة القيم السائدة في المجتمع المنتج لهذه النصوص سوى الدين الإسلامي [*]، دينا وحيدا وواحدا للمجتمع، ولذلك لا نرى للدين اليهودي أو من يمثله أية مظاهر . أما الدين المسيحي فلا يكون له سوى حضور باهت، يتمثل في أسماء الشخصيات (الراهب ـ الراهب مطرون ـ الراهب شمعون) . ولعل الدور الأكبر لشخصية مسيحية في مجموع الكتابين يتلخص في دور الراهب شمعون الذي تناص مع دور المسيخ الدجال في حديث الجساسة [**] المشهور، غير أنه مات وقد أسلم . ودور الراهب مطرون الذي مَثل راويا أمام عمرو بن العاص .

وقد توجه الراوي من ناحية ثقافية لجذب الفئات المسطحة دينيا عن طريق التخلص من النصارى، أصحاب الدين المخالف، بطريقة مشينة "ثم دخل [أمين البنائين] سرا إلى دار الوزير ومعه أربعة نصارى وحفر وبنى وأتم ذلك في أيام قلائل فأعطته [أي بنت الوزير] ما يغنيه وقتلوا النصارى "[77] . فالنصارى لم يتم الاستعانة بهم سوى لعمل النفق السري ثم يقتلوا ويغتني الأمين على حساب جثثهم،

والراوي بذلك يداعب الخيالات المريضة للطبقات التحتية التي ترى في قتل النصارى بدون سبب عملا بطوليا وإسلاميا يستحق التصفيق .

بل ويبالغ الراوي في مغازلة هذه الطبقات بعرضه لنفس الفكرة في قصة أخرى مع تأكيده على "قتل النصارى وتقطيعهم إربا إربا ورماهم [أي الأمين] تحت الأرض "[78] . ويخالف الراوي بتوجهه هذا ما صح في الدين من معاملة أهل الذمة . ولكن توجهه الأيديولوجي هذا قد يحمل في سياقه الزمني الذي كانت فيه الحروب بين المسلمين والروم على أشدها، ولكن ذلك لا ينفي تعصبه نحو المخالفين في الدين "فانطلقوا معها حتى قربوا من الدير فهجموا عليه ودخلوه عنوة فوجدوا فيه عشرين جارية والجارية بينهن كأنها قمر يزهو . فقتلوا الرهبان وأخذوا الجارية وجميع من في الدير وانصرفوا إلى منازلهم "[79] .

إن نظرة الراوي للمخالفين في الدين يحكمها التعصب الأعمى، بل والتعصب الذي لا يرى في الملك سوى عدله الظالم لمن يخالف القاعدة العريضة من الناس "وكان ببلادنا ملك عادل يحكم بالسوية ويرفق بالرعية وكان لا يحارب إلا النصارى ولا يؤذي المسلمين"[80] . كيف يكون الملك عادلا ويحكم بالسوية وهو يؤذي من خالفه في الدين فقط؟.

2- العرق

تدخل تعليقات الراوي في كثير من المواضع لتدل على نظرته العرقية للجنس البشري، فهو لا يقيّم الإنسان بوصفه إنسانا، بل يقيمه بناء على لونه أو دينه، ولذلك نرى الراوي في كثير من النصوص يحقّر من شأن الإنسان ذي البشرة السوداء، ويجعله عبدا فظا كريه المنظر لا يستحق سوى الموت "وقام على الأسود يضربه"[81]. والأسود هذا إنسان ولكن لا اسم له لدى الراوي لأنه أسود . والسود يوصفون بأقذع الصفات، فهم على حد تعبير الراوي (جواميس) "وإذا بمركب جنب الماء فطلع منه عشرة سودان كأنهم جواميس"[82]

والأسود في توصيف الراوي كريه المنظر "ذا أسود زنجي عينه حمر وأنفه كأنها برنية وشفتاه كأنها كلوتان "[83]. يرتكز وصف الراوي على ملامح الوجه التي تتصف فيها العين بالحمرة والأنف والشفاه بالاتساع، والوجه بشدة السواد لدرجة "أن له عشرين سنة يجيء منه قير لعشر حمامات "[84] . والأسود لا يعمل سوى في الأعمال الدنيئة "ثم إنها زعقت بعبد أسود كان يوقد الحمام الخاص"[85]. وهكذا يظل السواد تعبيرا رمزيا عن العبودية ووضاعة المكانة .

وللأسود تمثيلات جنسية تغرى بإفراد بحث خاص له في السرديات التراثية، فـ (زوج دارم الملك، وجارية الرشيد [*]، وجارية المأمون [**]، وزوج زهر البساتين[***] ـ وزوج شهريار[****]) كلهن خائنات مع عبيد سود . ومن المعروف أنه تنتشر في الأوساط الثقافية الشعبية فكرة فحولة الأسود الجنسية "يحكى أيضا أنه كان لبعض السلاطين ابنة وقد تعلق قلبها بحب عبد أسود فافتض بكارتها وأولعت بالنكاح "[86]، وكذلك فكرة شراسته الجسدية "فهو [أي العبد] مثل البرج "[87]. ليس له مشاعر الإنسان بسبب ضخامة جسده "عبد أسود كأنه النخلة السحوق أم الفرع اللحوق وقد تهدلت شفتاه وبرقت عيناه"[88].

ويدخل أصحاب العاهات في المستوى الطبقي التحتي لدى الراوي الذي يجعل الناس صنفين أحدهما : رفيع لأنه (أبيض ـ معافى ـ غنى) والآخر: وضيع لأنه (أسود ـ معاق ـ فقير) "وما أردت أن أشرب من شربة السقاء يشرب منها وأصحاب العاهات"[89]. يتأفف أبو الحسن الخليع من الشرب في الأماكن العامة التي يشرب منها أصحاب العاهات/ المعاقون والسقاءون الفقراء .

ويعبر الراوي من خلال منظور جمعي عن نظرة دونية للنساء، فهن أقل في الدرجة من الرجال، ولذلك يستنكر السول خروج أمه معه في مهمة البحث عن الشمول قائلا : "أنا ما رضيت أصاحب الرجال كيف النساء "[90] . وتتعجب إحدى الشخصيات الذكورية من رؤية امرأة تحارب "جارية ذات نهد وفرج ومن ضلع أعوج

تجارب الأبطال "[91] . ويؤكد المعلم "أنه ليس في الأرض فتنة إلا وسببها النساء "[92]، بل ويؤكد أحد الملوك على سفاهة عقل النساء بوضع لافته على مدخل المدينة لتـذكّر باستمرار أن النظرة الذكورية تتعالى على المرأة لا لشيء سوى لأنهـا ذات نهـد وفـرج "إن من العدم مطاوعة النساء "[93]. وهو تعالي يتخذ من الخلقة الجسدية معيـارا فارقـا على ضعفها، كما يتخذ من كيفية خلقها في الروايات الدينية غير المتواترة سـنداً علـى تدني مرتبتها بالقياس للخلق الذكوري .

ثالثا : المروى له

"إن السرد بأسره ـ سواء أكان شـفاهيا أو مكتوبـا، وسـواء أكـان يـروى وقـائع حقيقية أم أسطورية، وسواء أكان يحكى قصة أم يروى سلسلة بسيطة مـن الأفعـال في وقت محدد ـ لا يفترض فقط (على الأقل) راويا معينا، بل يفترض أيضا (على الأقل) مرويا عليه **narratee** معينا "[94] . بهذه العبارة يفتتح جيرالد برنس مقالته عن المروى له، ليؤكد أهميته في كل بنية سردية، ولينفض عن وجهه الغبار الذي حاق به في معظم الدراسات السردية التي نسيته أو تناسته لحساب الراوي. والمروى له كما يعرفه بـرنس هو "شخص ما يخاطبه الراوي . وفي القص المتخيل ـ حكاية، ملحمة، رواية ـ يكـون الراوي متخيلا شأنه شأن المروى عليه "[95] .

في نصوص الكتابين ـ موضـع الدراسـة التطبيقيـة ـ ينبغـي الإشـارة أولا إلى أن المروى له يتموقع مرئيا في السرد باسمه وشخصه وكينونته، في الوقت الذي يقبـع فيـه الـراوي ـ أحيانـا ـ في سـجن المجهـول وغيابـات النـسيان . إن "المـسرود لـه، مثلـه كمثل السارد، هو أحـد عناصـر الوضـع الـسردي، ويقـع بالـضرورة علـى المـستوى القصصي نفسه "[96] .

وتؤكد القراءة الاستقرائية ـ لنصوص الكتابين ـ على الموقع الملكي الذي يعتليـه المروى له في البنية السردية . فما من حكاية مـن حكايـات الكتـابين، إلا والمـروى لـه

يسمع ويتدخل ويتعدد في كل منظومة الحكى. وعن هذا التموقع يمكن دراسة المروى له من عدة نواح .

أولا: المروى له بين الإفراد والتعدد

في حكاية إطار الإطار/ (**حكاية الشيخ فهراس الفيلسوفى**)، أو حكاية الإطار الرحمي (**حكاية دارم وشهرزاد**)، تتموضع الحكاية على مروى له واحد، كما تتموضع على راو واحد. إذ إن التركيب الإطاري بوصفه جذرا لا يسمح سوى بالإفراد لمركب الحكى (الراوي ـ المروى له) الذي بتزاوجهما معا ينبثق الساق وتتناسل الفروع والأوراق والثمار في دورة الحياة السردية .

فهراس / راو ⟵ الملك / مروى له

شهرزاد/ راو ⟵ دارم/ مروى له

وفى الإطار المشيمى أو في المستويات الأدنى من الإرسال الحكائى يقبع المروى له مفردا في العديد من الحكايات، في مقابل العديد من الرواة، ويأخذ المروى له المفرد أو المتعدد في هذه الحالة شكل مروى له من قبل واحد أو اثنين أو ثلاثة أو أكثر .

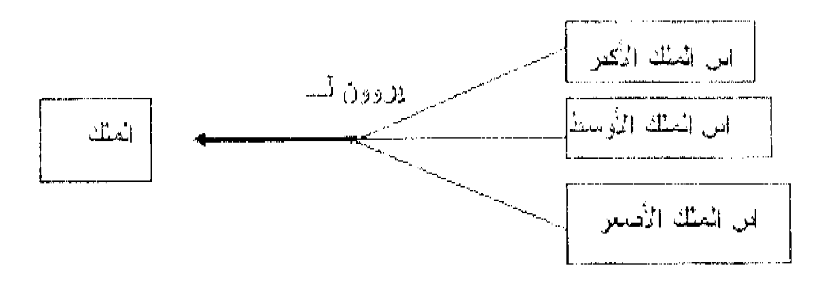
وفي حديث (الملك والغزالة) يكون الراوي واحدا، والمروى له واحد "إني أحب أسمع ذلك "[97]. **والشكل الآتي يوضح ذلك** .

الراوي		**المروى له**
الفتى الدمشقي	⟵	الملك

وفي (**حديث الملك وأولاده الثلاثة**) يكون المروى له / الملك مفردا، بينما يكون الأولاد الثلاثة رواة "نحن أبناء الملك فلان ثم تقدم الأكبر وقال له:

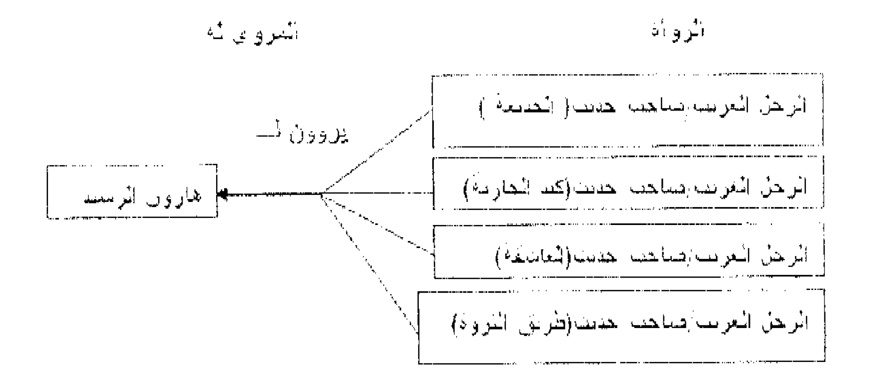
- اتفق لي كذا وكذا .... ثم تقدم الأوسط وقال له :
- اتفق لي كذا وكذا .... ثم تقدم الأصغر وقال له :

- يا مولاي : اتفق لي البارحة في قصرك هذا كذا وكذا" (98) . المقطع السابق يوضح أن الرواة متعددون والمروى له واحد، **والشكل الآتي يوضح ذلك**

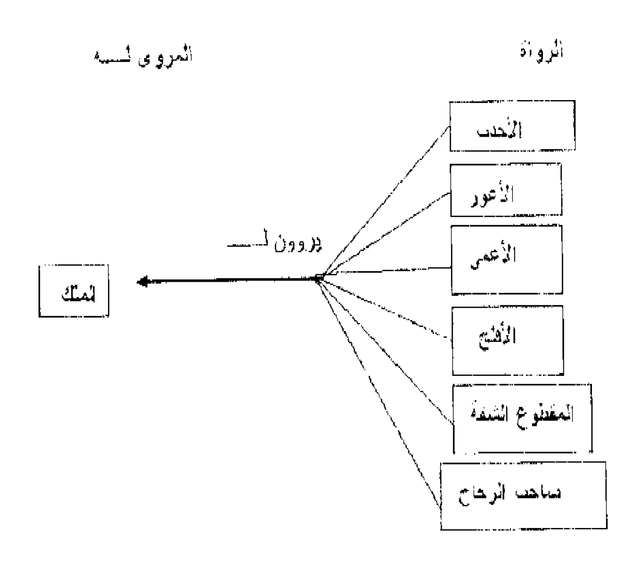


وفي حديث (**الأربعة رجال مع هارون الرشيد**) يتولى هارون الرشيد كعادته القبوع في دائرة المروى له وحيدا، في مقابل أربعة مستويات من الإرسال" فقال لهم:

- فليذكر كل واحد منكم قصته" (99) . **والشكل الآتي يوضح ذلك**



وفي حديث (**الستة نفر**) يتموقع المروى له واحدا أمام ستة رواة "وقال : يحدثني كل واحد منكم بقصته "[100]. **والشكل الآتي يوضح ذلك.**



أما عن المروى له المتعدد فينبغي التأكيد على خاصيتين تتعلقان به وهما:

أ- أن المروى له مهما تعدد فلن يتكاثر تكاثر الراوي .

ب- أن المروى له في حالة تعدده، يتعدد بناء على تحوره لراو، أي يكون التعدد مرتبطا بلعبة تبادل الأدوار .

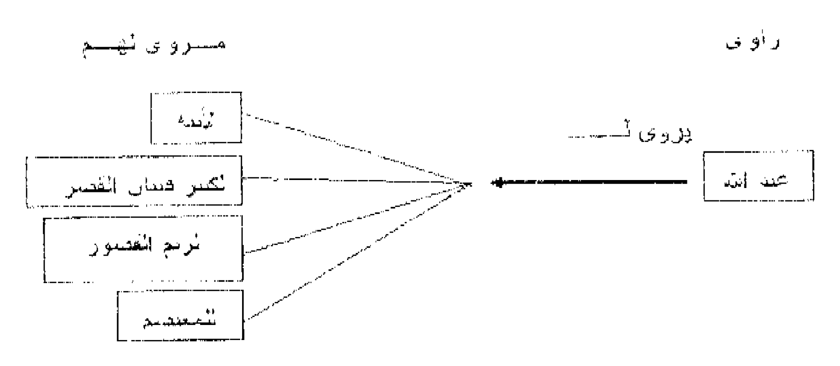
في حكاية (**حديث غريبة الحسن مع الفتى المصري**) يتعدد المروى له على النحو الآتي:

أ- عبد الله يروى حكاية هيامه بغريبة الحسن لأبيه"يا أبت، جرى لي كذا وكذا . ووصف له ما اتفق له مع الجارية "[101] .

ب- عبد الله يروى لكبير فتيان القصر حكاية بحثه عن محبوبته، ورغبته في الدخول للقصر العباسي "فقال له : ـ ما حاجتك يا محمد فوصف له أمره "[102] .

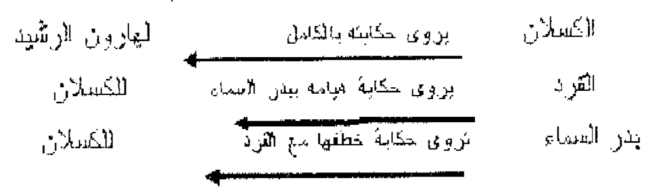
ج- عبد الله يروى قصته لريم القصور "من أنت يا فتى وما قصتك؟. فقال: ــ قصتي كذا وكذا "[103].

د- عبد الله يروى قصته للمعتصم "صف لي قصتك وخبرك "[104] . إذاً فنحن أمام أربع روايات، يتولى قصها شخصية واحدة، في مقابل أربعة مروى لهم، **والشكل الآتي يوضح ذلك:**

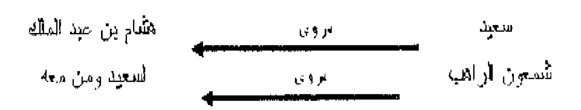


وقد مكّن تعدد المروى لهم من تسهيل مأمورية البطل/ عبد الله في الزواج والاجتماع بغريبة الحسن على مدى الحكاية كل في حدود اختصاصه ؛ فالأب سهل له الزواج بها، وكبير فتيان القصر مكّن له دخول القصر الرئاسي للبحث عنها، وريم القصور مهدت له الاجتماع بها، والمعتصم مكّن له العودة بها لمصر مع أخته .

وفي حكاية (**أبي محمد الكسلان**) يروى الكسلان حكاية تحوله من الغنى للثراء لهارون الرشيد ـ المروى له الأساسي، باعتباره متلقيا كليا للحكاية ـ ولكن في طيات الحكى تتغير مواقع الراوي والمروى له على **النحو الآتي**



فالكسلان الذي هو راو أصلي للحكاية يتحول لمرويا له مرتين: مرة أمام القرد / الجني، ومرة أمام بدر السماء . وفي حديث (**سعيد بن حاتم الباهلي**) يتحول سعيد الباهلي من راو لهشام بن عبد الملك/ المروى له الأصلي، إلى مرويا له أمام الراهب شمعون "يا راهب خبرنا ابتداء خبرك وحديثك وكيف وصلت إلى هذا العلم"[105]. والشكل الآتي يوضح ذلك:



ثانيا ـ المروى له دافعا لحركة السرد

على الرغم من قبول المروى له بدور الأذن المصغية أمام الراوي، الذي يبدو أن له حظا أوفر في سلسلة الحركة السردية. وعلى الرغم من قبوعه مكتوف اليدين في هذه الحركة، لأنه لا يملك سوى البقاء صامتا أمام المرسل الذي يتفوه بالكلمات والحركات والأفعال، إلا أنه لن نعدم دوره في ماكينة السرد التي لا تتحرك تروسها وآلاتها إلا من خلاله، أو من خلال أمره للماكينة نفسها بالدوران، أو من خلال رضائه عن هذا الدور، الذي لو لم يقم به لما تمكّن الراوي من إتمام دوره الذي أوضحه د/ السيد فضل بمعادلة مؤداها "أن سماع القصة حياة كذلك كإنشائها"[106]. ويؤكد جيرالد برنس ذلك بقوله أن: "البطلة ستموت إذا ما قرر المروى عليه الذي تحكى له كفّ عن الإصغاء إليها مرة أخرى، تماما مثلما تموت الشخصيات الأخرى الموجودة في السرد لأنه لن يصغى إليهم: وعلى نحو أساسي فإن أي سرد مستحيل دون مروى عليه"[107].

وأوضح أدوار المروى له هو الأمر بالسرد، بحيث يعد دافعا أساسيا - إن لم يكن وحيدا - لماكينة السرد عن الدوران والحركة، إذ "إذا لم يبد المتلقي {المروى له} رغبة في الاستماع فإن السرد يصبح بلا معنى وبلا جدوى. الراوي يحرص إذن على أن يكون ملبيا لدعوة صادرة عن المتلقي . وبدون هذه الدعوة يصير طفيليا لا يصغى إليه ولا يؤبه له" (108) . ولذلك نجد أن العديد من الحكايات أو الأحداث لا يسمح لها بالظهور سوى بأمر من المروى له "أن بهرام الملك السعيد كان جالسا يوما من الأيام مع أرباب دولته فأصابه أرق شديد فدعا المضحك وقال له:

- إني أجد غما وقلقا.

فقال:

- أيها الملك، بلغني أن العبد يستأذن الملك في أن يخبره عن نفسه بخبر عجيب"(109).

يوضح هذا المقطع أن ما سيحكيه المضحك من حكايات، ما كان له أن يحكيها لولا أمر بهرام/ المروى له . وكذلك يفعل هارون الرشيد الذي كاد الفضول يقتله لمعرفة ما حدث في قصره بالأمس "أيها الناس، من يحدث الملك بما اتفق له البارحة" (110) .

وتدل رغبة المروى له في سماع الحكايات على أهميته في دفع حركة السرد للمضي قدما للأمام، إذ بسؤاله عما يود معرفته من الراوي يعد تحفيزا له لفتح مخابئ جديدة في السرد "يا سول إن حديثك لعجيب وإن حديثي لأعجب من حديثك، فسأله السول أن يحدثه حديثه" (111) . وما يلفت النظر في دور المروى له لدفع حركة السرد، هو:

1. أن الآمر برواية السرد دائما ما يتبوأ مكانة رفيعة/ سامية ؛ فهو غالبا ما يكون ملكا أو أميرا أو شخصية ذات وضعية اجتماعية متميزة، وهو بذلك يعتلي

درجات اجتماعية وسياسية واقتصادية تجعله يفترق عن الراوي الذي هو أقل منه مكانة، **والجدول الآتي يرصد هذه المكانة في حكايات الكتابين .**

م	عنوان الحكاية		صفة المروى له	صفة الراوي
1	الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة	سعيد الباهلى	الخليفة الأموي(هشام بن عبد الملك)	رئيس قومه وعشيرته
2		عروس العرائس	ملك	شيخ ضرير
3		المحلية والموهوب	عمرو بن العاص (والى مصر)	الراهب / مطرون
4		بدور وعمير	هارون الرشيد (الخليفة العباسي)	أبو الحسن الخليع / مسامر
5		الأربع مطالب	الأمير عبد الوهاب	رجل سجين
6		الستة نفر	ملك	أصحاب عاهات
7	مائة ليلة وليلة	ابن الملك والوزراء السبعة	الملك / سيف الأعلام	سبعة وزراء وزوج الملك
8		الملك دارم وشهرزاد	ملك ـ دارم / الملك	فهراس الفيلسوفى ـ شهرزاد (زوجة)
9		حلس المضحك مع بهرام الملك	الملك / بهرام	حلس المضحك
10		الأربعة رجال مع هارون الرشيد	هارون الرشيد (الخليفة العباسي)	أربعة مساجين

من الجدول السابق يتضح أن :

أ- المروى له أعلى مكانة من الراوي، وإن أقل صفة يوصف بها ـ إن لم يكن ملكا أو خليفة ـ أن يكون أميرا (الأمير عبد الوهاب) أو واليا(عمرو بن العاص).

ب- أن الراوي أقل في المكانة من المروى له، لأنه قد يكون سجينا أو صاحب عاهة، أو مسامرا مضحكا أو رجلا ضريرا فقيرا. وهو في أحسن الحالات يكون وزيرا أو رئيسا لقومه أو ذو مكانة دينية (راهب) .

2. أن المروى له يأمر السرد بالدوران والحركة على لسان الراوي **لعدة أسباب:**

أ- **لإزالة الأرق:** فالمروى له ـ الذي هو أعلى في المكانة من الراوي ـ يعد سماع الحكايات دواءً شافياً من الأرق الذي يعانى منه، وهو بذلك يؤكد على وظيفة الإمتاع والتسلية واللهو التي تلعبها الحكايات، بصرف النظر عما تحتويه من مضامين "فعرض أنه [أي الملك] ذات يوم فكر فلم يعرف لتفكيره سببا فأقام على ذلك نهاره إلى الليل فتزايد فكره وقد ضاق صدره وبقي ساهرا، فلما طال ذلك عليه دعا بقهرمانة له فقال لها ويحك قد طال سهري وأريد أن تحضري لي من يسامرني لعل ينقطع ليلي مما أنا فيه" [112]. وبهرام الملك في (**حديث حلس المضحك**) يصيبه الأرق فيدعو بحلس المضحك . وهارون الرشيد / المروى له الذي تصوره الحكايات مترفا ومرفها يأمر بسماع الحكايات لتزيل أرقه وغمه "أن هارون الرشيد أرق ذات ليلة أرقا شديدا فاستدعى بمسرور صاحب سيف نقمته فحضر بين يديه في أسرع وقت، فقال يا مسرور، إني أرقت في ليلتي هذه فأريد منك أن تأتى بمن يسامرني بحديث يفرج به همي وفكري" [113] .

ب- **للعبرة والاتعاظ:** وكما يأمر المروى له بسماع الحكايات للهو والتسلية، فإنه أيضا يأمر بسماعها، ليسرى عن نفسه الحزن والألم، وليتعظ من خلال الحكايات المروية بما حدث للآخرين، فيحمد الله على ما هو فيه أو ينثني عما هو سائر إليه "فقال الملك أيها الشيخ لقد فرجت عنى بكلامك بعض ما كان بقلبي من الحزن والبكاء والنحيب فزدني من مواعظك شيئا فقد وافق ذلك قلبي" [114] .

ج- **لإقامة العدل:** ولأن المروى له دائما ما يكون صاحب سلطان وقرار، لذلك فهو يأمر بالحكى ليفرق الحق عن الباطل، والعدل عن الظلم "والله يا أمير المؤمنين ما لنا ذنب ولا حبسنا. ولو وقعت على صورة كل واحد منا لعلمت.

فقال لهم:

- فليذكر كل واحد منكم قصته "(115)؛ فهارون الرشيد بسماعه للحكايات من المساجين الأربعة، سيتلذذ من ناحية بسماع الحكايات التي هو شغوف بها، كما سيمارس من ناحية أخرى دوره في إقامة العدل بين أفراد الرعية باعتباره حاكما.

د- **للتزود بالمعرفة:** فالمروى له، أيا كانت مكانته، هو في الحقيقة أقل علما ومعرفة من الراوي، ولذلك فهو يجلس مصغيا ليكتسب معارف وعلوما ما كان له أن يعرفها لولا الراوي الذي يتبرع مزودا إياه بها "قال عمرو أحببت أن تخبرني بخبر هذا القصر والسبب في بنيانه ونبات أشجاره وتدبير خلجانه "(116). إن عمرو بن العاص يأمر الراهب مطرون بحكى ما يعرفه عن قصر عين شمس، لأنه يود التعرف على ما في مصر من آثار وحكايات يجهلها بحكم كونه غريبا عنها.

ثالثا: المروى له والمكافأة

يسعد المروى له بالحكي أيما سعادة، وذلك لأنه حقق بسماعه ما كان يصبو إليه، فقد زال أرقه مرة، وأرضى نفسه بإقامة الحكم العادل مرة، واتعظ بالعبرة والتفكر مرة، وتزود بالمعرفة والعلم مرة، فماذا هو فاعل مع من قاده إلى نقطة الاتزان النفسي تلك؟.

يرضى المروى له عن الراوي في كل الحكايات رضا تاما، ولذلك لا يبخل عليه بالإنعام والمكافأة؛ فعمرو بن العاص استحسن "حديث مطرون الراهب وأحسن إليه(117). والملك في حديث (**عروس العرائس**) يخلع "على الضرير خلعة حسنة وأجازه بجائزة... وجعله في عدة مسامريه "(118). وهشام بن عبد الملك يعجب بحديث سعيد الباهلي "وأجازه وأكرمه غاية الإكرام "(119). وكذلك يخلع هارون الرشيد

على أبي الحسن الخليع بخلعة سنية "وأكرمه وأجازه "[120]. ويأمر الرشيد أيضا في (**حديث الأربعة رجال مع هارون الرشيد**) بإطلاق سراح صاحب حديث (**الخديعة ـ كيد الجارية ـ طريق الثروة**) من السجن، ويأمر لهم بعشرين دينارا "فأمر الرشيد بإطلاقه ودفع له عشرين دينار[121]. ويعم العفو الملكي على رواة (**حديث ابن الملك والوزراء السبعة**) "فأمر الملك بإطلاقها وعفا عنها [أي عن الجارية] ثم أمر للمعلم سندباد بمال كثير وتحف للوزراء كذلك"[122] . وكذلك يسعد بهرام بجلس المضحك ويجعله معلما لبنيه "وسأروض بني بآدابك"[123]. وكذلك تنجو شهرزاد وأختها/ دينار زاد من الموت هي وبنات جنسها "ولما أتمت شهرزاد المائة ليلة وليلة طلعت دينار زاد حاملا من الملك. فأعطاها الأمان"[124] .

رابعا : المروى له وحب الفضول

تجعل الحكاية الخرافية من الشخصيات الحكائية شخصيات فضولية، ترغب دائما في سماع الحكايات التي تزداد دراميتها بوجود المروى له، ذلك " أن الذي يروى عليه هو الذي يوجد فيه أشد عناصر الدراما إثارة "[125] . كما تجعل لديها جموحا بالغا لمعرفة وسماع كل ما يحدث خلف ظهرها . والشخصية في هذه الحالة تلعب دور المروى له الذي يسعى حثيثا ليحفّز الراوي على البوح بكل ما لديه من حكايات . وهكذا يصبح المروى له متعلقا ـ ونحن القراء معه في ذلك ـ بالسؤال الفطري عما وماذا سيحدث بعد ذلك؟ "نحن نشبه جميعا شهرزاد في أننا نريد أن نعرف ما سيحدث بعد ذلك، وهذا شيء نشترك فيه جميعا، وإليه يرجع السبب في أن الحكاية لابد وأن تكون العمود الفقري في الرواية . بعضنا لا يريد أن يعرف شيئا غيرها، فنحن لا نملك إلا حب استطلاع بدائي"[126]. ولعل دور المروى له في الوقوف على أبواب المدن ليمنع أي وافد غريب عنها من الدخول إليها إلا بعدما يسمع منه حكاية، لكي يسمح له بالمرور والعبور إلى داخلها، من أكثر المواضع التي حرص الراوي على تدشينها في حكاياته "فأراد الدخول [أي إلى المدينة] وإن من عادة الملك أنه إذا وصل أحد إلى

بلده وكان غريبا أحضره بين يديه وساله عن خبره ومن أي موضع جاء ولأي سبب أقبل " [127] .

إذا فالمدن منغلقة على أهلها وحكاياتها، ومن أراد الدخول إليها فإن جوازه للمرور هو حمله لحكاية جديدة مغايرة لكل الحكايات الداخلية القديمة " وكان الملك مغرما بالأحاديث يطالع الكتب والأخبار وكانت جميع الناس كلما تم من النوادر والأخبار والأمثال والحكايات يطلعوه عليها، وكان البلد الذي هو فيه قد أوصى البوابين بأن لا يجوز أحد عليهم حتى يسألوه خبره وايش يريد ومن أين أقبل والى أين يقصد، ويؤخذ منه أخبار

البلاد وأخبار الملوك ويطالع بها الملك[128]. المقتطف السابق **يوضح أن:**

1. أن المملكة مغلقة على أهلها وحكاياتها .
2. حب الملك وغرامه لسماع الأحاديث والأخبار والنوادر والأمثال والحكايات.
3. أن من جمع حديثا أو خبرا أو نادرة أو مثلا أو حكاية من أي طريق، فعليه أن يخبر بها الملك / المروى له .
4. أن المملكة محروسة بحراس يمنعون الداخل من المرور إليها، إلا بعد سماع حكايته.
5. أن سماع الحراس لحكاية الوافد الغريب تهدف إلى أحد أمرين:

أ- جمع المعلومات اللازمة عن الممالك المجاورة، بغية الاطمئنان على الحالة الأمنية للمملكة .

ب- تزويد الملك بحكاية جديدة، ما كان ليعرفها لولا هذا الوافد.

خامسا: المروى له ونوعية المحكى

لا يكتفي المروى له باستقبال كل ما يحكى ويقدم له من حكايات وهو معصوب العينين، مكتوف اليدين، بل يتدخل المروى له ليحدد للراوي نوعية المحكى الذي يود أن يسمعه . فليس ما يرغب الراوي وحده في قوله يُفرض فرضا على المروى له، إنهما معا شريكان في لعبة الحكى، كما أنهما شريكان في منظومة النطق والاستماع،

أو الإرسال والتلقي. بل إنهما شريكان في لعبة تبادل الأدوار، فمن روى الآن قد يتحول لمرويا له بعد ذلك، والعكس. وطالما أنهما شريكان فلابد من التراضي والاتفاق، حيث لا يحق لطرف أن ينفرد بسلطة الحكى من دون الآخر. ولذلك فغالبا ما يحدد المروى له للراوي نوع أو مضمون الحكاية التي يود أن يسير الراوي في طريق حكيها .

وقد لاحظ الباحث أن المروى له دائما ما يختار سردا ذا طبيعة عجائبية ؛ فالتعجيب هو أهم ما يحرص المروى له على سماعه، إذ كيف سيرضى المروى له عن الجلوس صامتا ومصغيا، ومضيعا للوقت ما لم يقدم له الراوي سردا ينقله في الأزمان والأماكن التي لم يشاهدها؟ . وكيف له أن يجلس ـ على ما له من مكانة ـ في وضعية المتلقي/ التلميذ أمام المعلم، ما لم يقدم له هذا الراوي سردا يجعله ينتشي فرحا وسعادة؟ . إذاً فالمروى له يحلم بسردية التعجيب أينما وجدت "إني أحب أن أسمع ذلك "[129] . أي أحب سماع القصة العجيبة للغزالة التي تزوجها الفتى الدمشقي والتي "في قصتها أعجب العجائب لمن يسمعها "[130] .

وهارون الرشيد لم يستوقفه من جملة المسجونين الخمسمائة سوى أربعة "بين عيني كل واحد منهم عقدة كأنها ركبة بعير من كثرة السجود . فمشى إليهم وبقى متعجبا من أمره ثم قال لهم:

- والله لو كنتم في مسجد تعبدون الله لكان أشبه بكم حالكم ومقامكم في السجن لأني أرى سيماكم وزيكم غالبا من أهل السجن فما الذي أوقعكم هنا فليصدقني كل واحد منكم بقصته"[131] . المقطع السابق يوضح رغبة المروى له في سماع سردية التعجيب، ويدل على ذلك استبعاده لكافة المسجونين من دون هؤلاء الأربعة الذين لفتوا بما في وجوههم من زبيبة الصلاة ما ينفى عنهم صفة الإجرام التي أوقعتهم بداخل السجن. وقد أثارت هيئتهم تلك هارون الرشيد المغرم بسماع الحكايات العجيبة، ولذلك قضى ليلته في استماعهم .

وفي حكاية (**حلس المضحك**) تعطى ابنة الملك الإذن للمرأة لكي تحكى لها من العجيب "يا ابنة الملك ألا أخبرك بأعجب مما رأيت من هذا الحمار؟

قالت لها:

- بلى، افعلي "[132] . وهكذا تتم المبادلة الإخبارية "لأن السرد يتضمن تواطؤا بين الراوي والمروى له .. في جو من الثقة والحميمية "[133] .

ولم تنج شهرزاد وأختها دينار زاد من الموت ـ وتنجى بالتبعية بنات جنسها من الموت، بل وتنجى حكاياتها من الموت معها ـ سوى بإثارة المروى له/ دارم ليطلب سماع المزيد من الحكايات العجيبة "قالت دينار زاد :

- يا أختي شهرزاد تعالى حدثي الملك بأحاديثك الحسان . قالت: نعم
- فبدأت تحدثه بحديث محمد بن عبد الله القيرواني .
- فلما سمع كلامها أعجبه. ثم طلع النهار فقالت شهرزاد :
- والله إن خليت أختي إلى الليلة المقبلة لأحدثنك بحديث أغرب من هذا . فقال لها: ـ نعم"[134] .

إذاً فلم يثني المروى له / دارم عن فعل القتل إلا ليستبدله بسماع الحكايات العجيبة، التي ظل يستزيد فيها من شهرزاد حتى تغير حاله . فالأحاديث العجيبة تؤنس المروى له، وتجعله يحلق في دنيا الخيال ناسيا أو متناسيا ما في واقعه من ألم ومرارة "لأنه لا يزال [أي الراعي] يطرق القصر طول الليل يؤنسني ويحدثني بالحديث العجيب والأخبار الغريبة"[135] .

ويفرض المروى له سماع سردية التعجيب منذ اللحظة الأولى للحكاية، وبحيث يجعل الحكاية محددة الموضوع على من سيقوم بروايتها "يا أبا الفضل إني اشتهى من يحدثني بحديث عجيب غريب، قلت أيها الأمير أن في سجنك هذا رجل من الأعلاج وقد كتب إليّ رقاعا يسألني أن احضره بين يديك وقد بلغني أن فيه أدبا وظرفا "[136] . تُفتتح حكاية (**حديث الأربع مطالب**) بتحديد وتعيين المروى له/

الأمير عبد الوهاب، في الوقت الذي يكون فيه الراوي مجهولا غير محدد . وتتوسط إحدى الشخصيات/ أبو الفضل في القيام بمهمة إحضار الراوي ـ سجين من الأعلاج ـ أمام المروى له، مع إعلامه أي الراوي ـ من خلال الوسيط بنوعية المادة الحكائية التي يرغب المروى له في سماعها من قبل إحضاره. وفي حكاية (**حديث الستة نفر**) تتوسط إحدى الجواري في إحضار الرواة الستة ليحدثوا الملك بما عندهم من العجائب التي أمر/ المروى له بسماعها من قبل إحضارهم "من فيكم يقوم معي إلى الملك فيحدثه بأعجب شيء مر به وله غنى دهره"[137].

إذاً فسردية التعجيب أمر محضوض عليه من قبل المروى له، وليس من المهم أن يكون الراوي ذا شأن في حياته الواقعية، لأن المهم هو حمله لحديث عجيب يفرح به المروى له ويكافئه عليه "فلما صاروا بين يديه سلموا عليه ودعوا له فنظر إليهم ثم ضحك منهم وقال يحدثني كل واحد منكم بقصته ومن كانت قصته منكم عجيبة أجزت له "[138].

والرغبة في سماع سردية التعجيب لا تحدها حدود المكان أو الزمان، فالمروى له في سبيل سماع العجائبي لا يبخل على نفسه في الهجرة للبلدان البعيدة والأزمان المجهولة ليحظى بشرف الاستماع لكل ما هو عجائبي "فإني ما خرجت من بلدي إلا طالبا للعجائب"[139]. وهكذا يحقق العجائبي نجاحاته بإبهامه الذي هو شرط له إذ "لابد للعمل الأدبي الناجح ألا يكون واضحا غاية الوضوح .. لأن الأدب يصبح فارغا إذا نحن اقتصرنا على المألوف من قبل، وفي موضع آخر نقرأ أن المنطقة المألوفة مهمة لا لشيء إلا لأنها من شأنها أن تقود إلى اتجاه غير مألوف "[140].

وتعد حكايات الحب والعشق والهيام مطلبا رئيسا للمروى له، يفرض على الراوي حكيها لينعم معها بلحظات الدفء والتحليق في دنيا المحبين "ما بقى إلا أن تخرج إلى برا تبصر من في النوبة من المسامرين تحضره يحدثني بحديث عاشقين متيمين أو فرج بعد شدة عسى أن ينفرج قلبي ويزول كربي، وإما أن يأخذني الكرى فأنام

أو يدركني الصباح فأصبح "[141] . إن حالة الأرق والسهاد التي تعتري المروى له/ هارون الرشيد لا تناسبه رواية حكاية عجائبية تجذب مسامعه وتفتح عينيه لتزيد من أرقه أرق على أرق، بل تناسبه حكاية حب عاشقين متيمين ينعمان باللوعة ويتلذذان بالاجتماع عقب الانفصال، وتساعده هذه الحكاية بما فيها من رومانسية محلقة، وهدوء في الأفعال والأقوال، وسماع للأشعار والأمثال، على إراحة للنفس وإنزال للسكينة على القلب، مما يساعده على النوم وتمضية الليل وإزالة الكرب. إن سماع حكاية بمثل هذا المضمون تشبه اليوم ما يستخدمه علماء النفس من التوصية بسماع الموسيقى الهادئة لجلب النوم لمن أصابهم الأرق والاكتئاب، ولذلك يحرص هارون الرشيد/ المروى له على إحضار سهل المحدث وهو راقد على سريره ليسمعه حكاية ما قبل النوم" ثم حدثه ببعض الأحاديث حتى نام الملك [هارون الرشيد] ونام سهل أيضا "[142].

وقد يطلب المروى له سماع حكاية تتعلق بالبحار والأسفار، وما يتعلق بها من مشاهدة لجزر وبشر، وأحوال تجعل لبه في حالة تعلق مضطرب، لا يسكن له حال إلا بنهاية الحكاية " أريد أن تحضر لي [أي لهشام بن عبد الملك] في هذه الساعة من يحادثني من سائر العرب من قد ركب البحر ورأى عجائبه وأهواله فلعل يزول ما بي"[143] . ويبدو لي أن خلفاء بني أمية كانوا من أكثر من أراد سماع الحكايات البحرية إلى أن قال له عبد الملك [أي إلى الشعبي] كنت أحب أن أسمع شيئا من أخبار البحر وعجائبه فإني إليه مشوق جدا"[144]. ويرجع السبب في ذلك إلى كثرة فتوحاتهم، ورغبتهم في توسيع دائرة هذه الفتوحات عن طريق بناء الأساطيل البحرية التي تمكنهم من بسط نفوذهم على البر والبحر. من العرض السابق يمكن **القول أن:**

1. أن العلاقة بين الراوي والمروى له تكون مقطوعة البتة، حيث لا علم للمروى له بالراوي.

2. تتولى إحدى الشخصيات القيام بوصل هذه العلاقة وإقامة الجسر المطلوب بين الراوي والمروى له، لتكتمل منظومة الإرسال والاستقبال.
3. أن سردية التعجيب تأخذ الشق الأكبر من نوعية السرديات التي يرغب المروى له في سماعها، وتأتي سرديتا الحب والبحر لتشكل مطلبا فرعيا.

سادسا : المروى له والتحفيز السردي

يتحول المروى له لراو يتولى الأخذ بزمام السرد، في الوقت الذي ينتقل فيه/ الراوي لموقع المروى له، وليست لعبة تبادل الأدوار بلعبة فارغة الدلالة، اعتباطية المعنى، يقصد منها فقط التغيير والتبديل، إنها صيغة سردية مبتكرة في السرد العربي الذي لا يرضى بالصمت والسكون، بل يطمح للنطق والبوح واستنطاق المروى له باعتباره مكونا سرديا جاهزا لطرح ما يحتفظ به لنفسه. والراوي في استنطاقه للمروى له يكون مدفوعا للتساؤل عن ولماذا أحكى أنا ما لديّ وهذا الذي أمامي يصمت؟ وليس هناك فضل لمروٍ له على راوٍ له إلا بالوظيفة .

والتناسل السردي لا يتم سوى بإقامة علاقة الاتصال لا الانفصال بين طرفي الحكي (الراوي ـ المروى له). ويأخذ هذا التناسل في إثراء الحكاية الواحدة بعدة حكايات فرعية تتضامن لدى الحكاية الأصل/ النواة لإخراج صورة متكاملة في النهاية. وتتم عملية التناسل هذه عن طريق التحفيز اللغوي "ويعتمد التحفيز السياقي على اللغة لاسيما لغة المشترك اللفظي، ولغة المفارقة سواء على مستوى اللفظ أو الصورة أو الموقف "[145]. وقد قصر د/ مراد عبد الرحمن في دراسته التطبيقية التحفيز اللغوي على المشترك اللفظي والمفارقة، بالرغم من رحابة هذا المبحث، وخاصة في السرديات التراثية التي تلعب فيها اللغة بمستوياتها العديدة دورا تحفيزيا قيما "وتنتهي الليالي بشهريار [المروى له] باعتباره ممثل التحفيز الخيالي "[146]. والملاحظ في هذا النوع من التحفيزات أن الذي يقوم به يكون المروى له وهو يأخذ الصيغ الآتية:

أ- الأمر بالسرد

وهو الصيغة الأكثر انتشارا في السرود الحكائية الخرافية وتنحصر هذه الصيغة في شكل السؤال الذي تكون إجابته طرح حكاية أو جزءا منها أو إكمالها "وكأن الحكى يسير بقانون (يبقى السرد ما بقى التساؤل) لأن التساؤل يستدعى الحكى ويوجده، وكلما استمر التساؤل كلما استمر الحكى وتوالد بالنسل المتصل"[147].ويستمر المروى له في استنطاق الراوي بالحكاية مستخدما صيغة الأمر بالسؤال، لكونه في مرتبة أعلى من الراوي

- "حدثني يا سهل "[148] .
- "هات حديثك "[149] .
- "حدثني حديثك "[150] .
- "ما قصتك "[151] .
- "خبرنا ابتداء خبرك وحديثك "[152] .
- "حدثني بحديثك "[153] .
- "فما أوصلك إلى ما أراه من سوء الحال "[154] .
- "ما الذي أصارك إلى ما أرى "[155] .
- "حدثني عن أمرك "[156] .

ب- الإيحاء بالنظر لاستئناف السرد (*)

وتلعب النظرة في هذه الحالة دور الإيماءة من المروى له للراوي ليكمل الحديث "فنظر إليه يزدجر بالإذن له "[157] . وتشكل الإيماءة في هذه الحالة، حالة سكونية تامة من المروى له، كما تدل على رضائه الكامل عن الراوي، وإن كان فيها حالة من التعالي والغطرسة .

ج- التحفيز بالمثل

ويكون بتحفيز الراوي على ذكر مثل يستثير المروى له، مما يدفع السرد لمنطقة حكي جديدة "لا تغشى عدوك إلا متسلحا متحرزا متحفظا ولا يغرك منه استسلامه وإلقاؤه السلاح فما كل سلاح يدل بالبصر، وقد غر الراهب اللص بمثل ذلك فتم له عليه ما أراد فقالت القردة:

- أخبرنا عن ذلك" [158] .

د- التحفيز بالحديث

حيث يكون ذكر الحديث النبوي، بلفظه أو معناه، ودون التوثق من صحته سببا للحكي "- من بعث إليك هذه الهدية وهذه السلوك؟ .

فقال له:

- أصلح الله الأمير، روى في الحديث [**] المأثور أن الهدية مقبولة وأنا أهديت إلى هدية فقبلتها .

فقال له :

- من أهداها إليك" [159] .

هـ- التحفيز بالتهديد والوعيد

فالمروى له يتسلط بسلطانه وقوته لإخراج كل ما لدى الراوي من سرد .

- "لا بد من قتلك إن لم تخبرني ما الذي غير صورتك ولونك حين وصولك إلى بلدي"[160].

- "أخبرني ما الخبر وإلا ضربت عنقك" [161] .

و ـ بالملاطفة والتودد

فالمروى له مثلما يستخدم سلطانه وقوته يستخدم أيضا الملاطفة والتودد لكي يحصل على ما لدى الراوي من حكايات

- "يا حبيبي اعد على قصتك وأوقفني على أمرك وكيف وصلت إلى هذا المكان"(162)
- "يا ولدى حدثني بحديثك "(163) .
- "فإن تفضلت على عرفتني عما سألت وما طلبت وكيف كان الجواب"(164) .
- "يا منية قلبي لأي شيء سألت عنى وكيف قدرت على منع الكلام وما السبب لذلك"(165)
- "والله لو عرفتني من أنا لاطلعتينى على مكنون سرك وكشفت لي عن أمرك "(166) .
- "بحقي عليك إلا زدتينى من حديثك العجيب .

فقالت شهرزاد :

ـ نعم . "(167) .

ولعل صيغة التودد والملاطفة التي يتحدث دارم/ المروى له للراوية شهرزاد ـ بعد سماعه لكثير من الحكايات ـ تدل دلالة واضحة على تغير حاله من ناحية، كما تدل على شغفه بسماع العجيب من الحكايات لدرجة أنه يستحلفها، رغم ما له عليها من سلطة ملكية، بالإضافة لسلطته الذكورية من ناحية أخرى.

ز ـ التحفيز بالنصح

يستثير الراوي المروى له من خلال تقديمه للنصيحة، مما يحفز المروى له على السماع وبذلك تتم الانطلاقة السردية للراوي "أنا قد أتيت ناصحا للملك .

قال: فأمر الملك بإحضاره بين يديه ...

فقال له الملك :

- ما تضحك أيها الشيخ "[168] .

ح ـ العرض والقبول (*)

ويكون بعرض الراوي للبدء في حكاية، في مقابل حصوله على الموافقة من المروى له

- " والله يا سول إن حديثك لعجيب وإن حديثي لأعجب من حديثك، فسأله السول أن يحدثه حديثه "[169] .

- " كيف أبيع زوجتي ولى منها ولدان؟ وفى قصتها أعجب العجائب لمن يسمعها فقال الملك :

- " إني أحب أن اسمع ذلك "[170] .

هـوامـش

(1) ابـن منظـور: لـسان العـرب ـ دار الحـديث للطبـع والنـشر ـ ط 2006 ـ المجلد الرابع ـ ص 552 .

(2) عبد الله إبراهيم: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائى العربي) ــ المركز الثقافي العربي ـ بيروت / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 1992 ـ ص 9 .

(3) خولـة شـخاترة : بنيـة الـنص الحكـائى في كتـاب الحيـوان للجـاحظ ـ دار أزمنةــ عمان ـ 2005 ـ ص101 .

(4) شعيب حليفي : هوية العلامات (في العتبـات والتأويـل ـ دراسـات في الروايـة العربيـة) المجلس الأعلى للثقافة ـ ط 1ـ 2004 ـ ص71 .

(5) عبد الله إبراهيم: المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) ـ المركـز الثقافي العربي ـ بيروت / الدار البيضاء ـ ط1 ـ 1990 ـ ص 117 .

(6) بو طيب عبد العالى: مفهوم الرؤية السردية في الخطـاب الروائـي (آراء وتحاليـل) ــ عـالم الفكر ـ المجلد الحادي والعشرون ـ العدد الرابع ـ 1993 ـ ص 33 .

(7) عبد الله إبراهيم : السردية العربية ـ مرجع سابق ـ ص 13 .

(8) ياسين النصير : الاستهلال (فن البـدايات في الـنص الأدبـي) ــ الهيئـة العامـة لقـصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (75) ـ ط 1998 ـ ص 126 .

(*) ويـرى د/ عبـد الملـك مرتـاض أن (زعمـوا تـشيع في بدايـة الخرافـات وتتماشـى مع الأسطورية) ـ ألف ليلة وليلة (دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد) ـ دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد (آفاق عربية) ط 1 ـ 1989 ـ ص 110 .

(9) د/ عبد الملك مرتاض : في نظريـة الروايـة (بحـث في تقنيـات الـسرد) ــ عـالم المعرفـة ـ الكويت ـ ط1ـ1998ـ ص 165 ، 166 .

(*) تعد (بلغني) الشكل الأكثر تواترا في النص الألفليلى، في حين أنها الـشكل الأضـعف في النص المئوي. أنظر ألف ليلة وليلة (ذات الحوادث العجيبة. والقصص المطربة الغريبة لياليهـا غرام في غرام وتفاصيل حب وعشق وهيام وحكايات ونـوادر فكاهيـة. ولطـائف وطرائـف

أدبية بالصور المدهشة البديعة من أبدع ما كان ومناظر أعجوبة من عجائب الزمان) ـــ طبعة محمد علي صبيح وأولاده ـ بميدان الأزهر بمصر د. ت .

(10) د/ عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ـ مرجع سابق ـ ص 171 .

(**) (حديث الوزير بن أبي القمر ـ حديث الأربعة أصحاب) .

(***) تعليق للمحقق د / محمود طرشونة في حاشية حكاية (حديث الوزير بن أبي القمر)ـ مجهول المؤلف : مائة ليلة وليلة ـ تحقيق وتقديم د / محمود طرشونة ـ منشورات الجمل ـ كولونيا / بغداد ط1 ـ 2005 ـ ص 335 .

(11) ياسين النصير: الاستهلال ـ مرجع سابق ـ ص 129 ، 130 .

(12) المرجع السابق : ص 127 .

(13) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 57 .

(14) المصدر السابق : ص 259 .

(15) المصدر السابق : ص 6 .

(16) ياسين النصير : الاستهلال ـ مرجع سابق ـ ص 131 .

(17) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ ترجمة أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ـ كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ـ العدد (56) ـ ط1 ـ 1989 ـ ص 83 .

(18) المرجع السابق: ص 168 .

(19) مائة ليلة وليلة: ص 223 .

(20) توماشفسكي: نظرية الأغراض ـ نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)ـ (ترجمة) إبراهيم الخطيب ـ الشركة المغربية للناشرين المتحدين ـ مؤسسة الأبحاث العربية ـ ط1ـ 1982 ـ ص185 .

(21) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 231 .

(22) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 85 .

(23) مائة ليلة وليلة: ص 137 .

(24) رولان بارت : التحليل البنيوي للسرد -(ترجمة) حسن بحراوى وبشير القمرى وعبد الحميد عقار - من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي - منشورات اتحاد المغرب - سلسلة ملفات - ط1 - 1992 - ص26 .

(25) جيرالد برنس: علم السرد - موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي - ضمن كتاب (من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية) - تحرير رامان سلدن - مراجعة وإشراف: مارى تريز عبد المسيح - المجلس الأعلى للثقافة- المشروع القومي للترجمة - ط 1- 2006 - المجلد الثامن - ص 202 .

(26) جاب لينتفلت : مقتضيات النص السردي الأدبي - (ترجمة) رشيد بنحدو - طرائق تحليل السرد الأدبي - مرجع سابق - ص 91 .

(27) ولغ غانغ كايزير : من يحكى الرواية ؟ - (ترجمة) محمد اسويرتى - طرائق تحليل السرد الأدبي - مرجع سابق - ص 113 .

(※) المرجع السابق : ص 115 . ويرى بول ريكور أن المؤلف يتخفى بوصفه الراوي وراء قناع الشخصيات أو قناع الصوت السردي المهيمن" انظر بول ريكور : الحياة بحثا عن السرد - ضمن كتاب (الوجود والزمان والسرد - فلسفة بول ريكور) - ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي - تحرير: ديفيد وورد - المركز الثقافي العربي ط1 - 1999 - ص55 .

(28) ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة - (ترجمة) فريد انطونيوس - منشورات عويدات - بيروت - ط3 - 1986 - ص 65

(29) ولغ غانغ كايزير : من يحكى الرواية ؟ - مرجع سابق - ص 117 .

(30) تزفيطان طودوروف : الشعرية - (ترجمة) شكري المبخوت ورجاء بن سلامة- دار توبقال - المغرب - ط2 - 1990 - ص 56 .

(31) رولان بارت: التحليل البنيوي للسرد - مرجع سابق - ص 27 .

(32) عبد الله إبراهيم : السردية العربية - مرجع سابق - ص 193 .

(33) د/ محمد نجيب العمامى : الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس) - دار محمد على الحمامى - صفاقس - كلية الآداب والعلوم الإنسانية - سوسة - ط1- 2001- ص192.

(34) مائة ليلة وليلة: ص 78 .

(35) المصدر السابق: ص 152 .

(36) مائة ليلة وليلة: ص 92 ـ الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 101 ، ص 305 ، ص 209، ص6

(37) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 259 .

(38) ألف ليلة وليلة: مصدر سابق ـ ص 6.

(39) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص4 .

(40) المصدر السابق : ص 109 .

(41) د/ ناصر عبد الرازق الموافي: القصة العربية 000 عصر الإبداع (دراسات للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري) ـ دار الوفاء ـ ط2 ـ 1996 ـ ص 102 .

(42) عبد الله إبراهيم: السردية العربية ـ مرجع سابق ـ ص 143 .

(43) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 287 ، ص 272 ، ص 174 ، ص 303 .

(44) المصدر السابق: ص 174 ، ص 197 ، ص 230 ، ص 258 ، ص 159 .

(45) المصدر السابق: ص 248 ، ص 34 .

(46) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 72 .

(47) المصدر السابق: ص56

(48) مائة ليلة وليلة: ص 379 .

(49) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 100 .

(50) رولان بارت : التحليل البنيوي للسرد ـ مرجع سابق ـ ص 31.

(51) ديفيد بينولت: مباهج الخلافة (حكايات هارون الرشيد، ووزيره جعفر والشاعر أبى نواس) ـ ترجمة رفعت سلام ـ مجلة فصول ـ المجلد الثالث عشر ـ العدد الأول ـ ربيع 1994 ـ ص 211 .

(52) تزفيتان تودوروف: نقد النقد (رواية تعلم) ـ ترجمة د/ سامي سويدان ـ مراجعة د/ ليليان سويدان ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط2ـ 1986 ـ ص 53.

(53) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص4 .

(*) انظر(جملة حكايات تتضمن عدم الاغترار بالدنيا والوثوق بها) ــ ألف ليلة وليلة: مصدر سابق ـ المجلد الثالث ص8 .

(54) ألف ليلة وليلة: مصدر سابق ـ المجلد الأول ـ ص 2 .

(55) عبد الفتاح كيليطو : العين والإبرة (دراسة في ألف ليلة وليلة) ـ ترجمة مصطفى النحال ـ مراجعة محمد برادة ـ سلسلة دراسات ثقافية عربية ـ دار شرقيات للطبع والنشر والتوزيع ـ القاهرة ـ ط 1 ـ 1995ـ ص97 ، 98 .

(56) د/ عفاف عبد المعطى: فتحي غانم .. قاصا ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ سلسلة مطبوعات الهيئة ـ ط1ـ 2000 ـ ص232 .

(57) د/ ناصر عبد الرازق الموافي : القصة العربية ... عصر الإبداع ـ مرجع سابق ـ ص 120 .

(58)عبد العالي بو طيب : إشكالية الزمن في النص السردي ـ فصول ـ صيف 1993 ـ ص 131.

(59) د/ أيمن بكر : السرد في مقامات بديع الزمان ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط1 ـ 1997 ـ ص65

(60) د/ السيد إبراهيم : نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة) ــ دار قباء للطبع والنشر ـ ط1 ـ 1998 ـ ص 148 .

(61) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 26 .

(62) المصدر السابق : ص 41 .

(63) المصدر السابق : ص 43.

(64) المصدر السابق : ص 45 .

(65) المصدر السابق : ص 48 .

(66) المصدر السابق : ص 51 .

(67) ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ـ مرجع سابق ـ ص66 .

(68) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 141 ، 142.

(69) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 145 .

(70) المصدر السابق : ص102 .

(71) المصدر السابق : ص64 .

(72) تزفيتن تودوروف : مدخل إلى الأدب العجائبى - (ترجمة) الصديق بو علام - دار شرقيات - القاهرة - ط1 - 1994- ص 44 .

(73) سعيد يقطين : ذخيرة العجائب العربية (سيف بن ذي يزن) - المركز الثقافي العربي - بيروت / الدار البيضاء - ط1 - 1994 - ص 10 .

(74) عبد الله إبراهيم : السردية العربية - مرجع سابق - ص 102 .

(75) جيرار جينت : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) - (ترجمة) محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى - المجلس الأعلى للثقافة - ط2 - 2000 - ص 265

(76) د/ يوسف إسماعيل : الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب (سيرة الأميرة ذات الهمة نموذجا - دراسة تطبيقية) - منشورات اتحاد الكتاب العرب - دمشق - ط 2004 - ص 7 .

(*) ترد العديد من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية في الكتابين .

(**) أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيرى النيسابورى : صحيح مسلم - طبعة موافقة لأرقام طبعة استانبول - المجلد الأول - الجزء الثالث - دار الفلاح - ط1 - 2002 - حديث رقم (2942) - ص203 .

(77) مائة ليلة وليلة: ص 351 .

(78) مائة ليلة وليلة: ص 367 .

(79) المصدر السابق : ص 188 ، 189 .

(80) المصدر السابق : ص 154 .

(81) المصدر السابق : ص 210 .

(82) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 7 .

(83) المصدر السابق : ص 278 .

(84) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 275 .

(85) المصدر السابق : ص 263 .

(*) (حديث محمد الموجود).

(**) (حديث الفتى صاحب السلوك مائة).

(***) (حديث دارم وشهرزاد)

(****) حكايات الملك شهريار وأخيه الملك شاه زمان ـ ألف ليلة وليلة: مصدر السابق ـ ص2 .

(86) ألف ليلة وليلة : مصدر السابق ـ المجلد الأول ـ ص 253 .

(87) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 275 .

(88) مائة ليلة وليلة : ص 171 .

(89) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 143 .

(90) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 187 .

(91) مائة ليلة وليلة : ص 145 .

(92) المصدر السابق : ص 275 .

(93) المصدر السابق : ص 267 .

(94) جيرالد برنس : مقدمة لدراسة المروى عليه ـ ضمن كتاب (نقد أستجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية) ـ تحرير : جين ب. تومبكنز ـ (ترجمة) حسن ناظم و على حاكم ـ مراجعة وتقديم محمد جواد حسن الموسوى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ المشروع القومي للترجمة ـ ط 1 ـ 1999 ـ ص 51

(95) المرجع السابق : ص51 . وإلى مثل ذلك اشار ديفيد كار "إن السرد يستدعى ليس فقط وجود قصة وراو لها ، بل يستدعى الجمهور أيضا ؛ القارئ والمستمع والمشاهد الذي تروى له القصة" انظر ـ بول ريكور : الوجود والزمان والسرد ـ مرجع سابق ـ ص 220 .

(96) جيرار جينت : خطاب الحكاية ـ مرجع سابق ـ ص 268 .

(97) مائة ليلة وليلة : ص 403 .

(98) المصدر السابق : ص 213 .

(99) مائة ليلة وليلة : ص 403 .

(100) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص35 .

(101) مائة ليلة وليلة : ص 194 .

(102) المصدر السابق : ص 196 .

(103) المصدر السابق : ص 198 .

(104) المصدر السابق : ص 200 .

(105) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 254 .

(106) د/ السيد فضل : حكايات السندباد ـ مرجع سابق ـ ص 24 .

(107) جيرالد برنس : نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ـ مرجع سابق ـ ص 73 ، 74.

(108)عبد الفتاح كيليطو : الحكاية والتأويل (دراسات في السرد العربي) ــ توبقال ـ المغرب ـ د.ت ـ ص 33.

(109) مائة ليلة وليلة : ص 38 .

(110) المصدر السابق : ص 229 .

(111) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص191 .

(112) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص35 .

(113) المصدر السابق : ص 139 .

(114) المصدر السابق : ص 102 .

(115) مائة ليلة وليلة : ص 403 .

(116) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 305 .

(117) المصدر السابق : ص342 .

(118) المصدر السابق : ص137 .

(119) المصدر السابق : ص258 .

(120) المصدر السابق : ص159 .

(121) مائة ليلة وليلة : ص 405 .

(122) المصدر السابق : ص 276 .

(123) المصدر السابق : ص 394 .

(124) مائة ليلة وليلة : ص 340 .

(125) جيرار جينت : خطاب الحكاية ـ مرجع سابق ـ ص 227 ، 228 .

(126) إ . م . فورستر : أركان القصة ـ ترجمة كمال عياد جاد ـ مراجعة حسن محمود ـ تقديم د/ ماهر شفيق فريد ـ مكتبة الأسرة ـ ط 2001ـ ص 47 .

(127) مائة ليلة وليلة : ص 312، 313 .

(128) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 35 .

(129) مائة ليلة وليلة : ص 323 .

(130) مائة ليلة وليلة : ص 322 .

(131) المصدر السابق : ص 403 .

(132) المصدر السابق : ص 382 .

(133) عبد الفتاح كيليطو : العين والإبرة ـ مرجع سابق ـ ص 43 .

(134) مائة ليلة وليلة : ص 90 .

(135) مائة ليلة وليلة : ص 126 .

(136) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص57 .

(137) المصدر السابق : ص35 .

(138) المصدر السابق : ص35 .

(139) المصدر السابق : ص64 .

(140) روبرت هولب : نظرية التلقي (مقدمة نظرية) ـ ترجمة د/ عز الدين إسماعيل ـ المكتبة الأكاديمية ـ ط1 ـ 2000 ـ ص 154 . بتصرف .

(141) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 141 .

(142) مائة ليلة وليلة : ص 227 .

(143) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 249 .

(144) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 63 .

(145) د/ مراد عبد الرحمن : آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجا تطبيقيا) ـ دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ـ ط 2001 ـ ص 76 .

(146) د/ السيد فضل : حكايات السندباد ـ مرجع سابق ـ ص36 .

(147) أحمد شحاته : السرد في فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء (آلياته ودلالاته) ـ رسالة ماجستير ـ مخطوط ـ جامعة بنها ـ كلية الآداب ـ ص **169** .

(148) مائة ليلة وليلة : ص **228**.

(149) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص **36** .

(150) المصدر السابق : ص **40** .

(151) المصدر السابق : ص**43** .

(152) المصدر السابق : ص **254** .

(153) المصدر السابق : ص **94** .

(154) المصدر السابق : ص **27** .

(155) المصدر السابق : ص **26** .

(156) المصدر السابق : ص **26** .

(*) تتطابق حكايات (العبد الكلف بالنساء ـ حديث الدب والقرد ـ حيلة الراهب ـ مثل الطحان وزوجته ـ حرية الطائر) والوردة في حديث (**حلس المضحك مع بهرام الملك**) في حكايات (**مائة ليلة وليلة**) مع الحكايات الواردة في السلوانة الثالثة (**سلوانة الرضى**) في كتاب (**سلوان المطاع في عدوان الأتباع**) لابن ظفر الصقلي المكي المتوفى سنة 565 هـ ـ **1170** م ، ولكنها تأخذ العناوين الآتية (الساحرة مع زوجها الكلف بالنساء ـ الدب والقردة ـ الراهب واللص ـ الحمار والطحان وزوجة السوء ـ الأميرة والطائر المسجون) . لمزيد من المراجعة انظر د / عبد الله محمد الغزالي: تناسل السرد ومستوياته في سلوان المطاع في عدوان الأتباع لابن ظفر الصقلي المكي ـ حوليات كلية الآداب ـ جامعة الكويت ـ الحولية (27) ـ ديسمبر ـ**2006** ـ من ص **63** إلى ص **70** .

(157) مائة ليلة وليلة : ص **380** .

(158) المصدر السابق : ص **385** .

(**) حديث قبول النبي (ﷺ) الهدية ورده الصدقة ـ أنظر ـ أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيرى النيسابوري: صحيح مسلم ـ مرجع سابق ـ المجلد الأول ـ الجزء الثالث ـ ص **120**.

(159) مائة ليلة وليلة : ص 221 .

(160) المصدر السابق : ص 87 .

(161) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص263 .

(162) المصدر السابق : ص 77 .

(163) المصدر السابق : ص 19 .

(164) المصدر السابق : ص 64 .

(165) المصدر السابق : ص 86 .

(166) المصدر السابق : ص 145 .

(167) مائة ليلة وليلة : ص 207 .

(168) مائة ليلة وليلة : ص 128 ، 129 .

(*) انظر د / عبد الله محمد الغزالي : تناسل السرد ومستوياته ـ مرجع سابق ـ ص 86 .

(169) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص191 .

(170) مائة ليلة وليلة : ص 322 ، 323 .

الفصل الثاني

السردية الدلالية

(مضمون الأفعال السردية في الحدث العجائبي)



تـوطئـة

تقوم دراسة هذا الفصل على ثلاث دعائم أساسية:

1. **الدعامة الأولى:** وتقوم على دراسة بنية التأطير في الحكاية العجائبية، وهي بنية أساسية في الحكى شفاهى، يدعمها في ذلك بنية التكرار المستمدة كما ذكرت ساندرا ناداف من غلبة فن الأرابيسك في الفن العربي "إن الوحدة التكرارية التي تهيمن على التصميم المرئى في الأرابيسك تقوم بدور لا يقل أهمية في التصميم القصصي العام لعمل مثل ألف ليلة . فالتكرار الذي يحدث على مستويات مختلفة من النص، والعودة الملحة في النص إلى لحظة قصصية أو نصية سابقة، يشبهان إلى حد بعيد حركة شكل الأرابيسك الذي يلح في مساره التكراري على الالتفات إلى الخلف. وفى كلتا الحالتين، تؤكد الحركة ارتباطها بالنمط التكراري من خلال مناهضة المسار الزماني الخطى الأمامي والإشارة بالتالي إلى التماثل مع عالم سرمدي، لا زماني ولا نهائي"[1]
2. **الدعامة الثانية:** وتقوم على تتبع المنهج البروبى، وهو المنهج الذى صاغه بروب على الحكاية الخرافية الروسية محاولا استقاء معالم دراسة بنية النباتات، وهو في سبيل ذلك يستعير منها مصطلح (المورفولوجيا) والذي يعنى دراسة الأشكال المكونة للنبات وعلاقتها ببعضها البعض وبالكل. وقد توصل بروب لتحديد إحدى وثلاثين وظيفة رأى أنها الأساس الثابت أو الهيكل العام الذي تنهض عليه كافة الحكايات الخرافية .
3. **الدعامة الثالثة:** وتتبع فيها الدراسة ثلاث آليات رأى الباحث فيها الآليات الأكثر ارتباطا بالنص العجائبى وهى (الصدفة ـ الحيلة ـ الحلم) .

أولا: الإطار

الإطار (*) آلية سردية اعتمدها الراوي ليضمن لنفسه استمرار ماكينة السرد لأطول فترة ممكنة، ذلك أن الإطار يضمن التوالد السردي، إذ هو يعنى "إدخال قصة في قصة أخرى . وعلى هذا النحو فإن جميع الحكايات في ألف ليلة وليلة توجد مضمنة في الحكاية التي تدور حول شهرزاد" [2]. والإطار جعبة مفتوحة تمكّن السرد من إدخال فابيولات جديدة طالما احتاج إليها الراوي . والإطار آلية شفاهية الأصل، بسيطة التركيب تخطاها الراوي الحديث بآليات أكثر تعقيدا وأكثر إثارة فـ (تيار الوعي، تعدد الأصوات، المنولوجات الداخلية، الاسترجاعات، الاستباقات، كتابة المذكرات، السير الذاتية) ـ آليات تضمن للسرد استمراريته، كما تضمن له إدخال الكثير من المواد السردية وغير السردية في متنه، وذلك دون الحاجة لهذا الإطار .

ويرى الباحث أن شفاهة هذه الآلية تعود إلى ثقافة السمع التي اعتمدها العربي للحفاظ على موروثه اللغوي من العصر الجاهلي، ثم جاء الإسلام ليبقى على هذه الثقافة السمعية بعلم الحديث، الذي عُد فيه السند قسيما رئيسا للمتن، بل وزاد عليه في الأهمية لأنه كلما قويت سلسلة العنعنة برجال حافظين، زاد الاطمئنان للمتن وبالتالي للعمل به . وفى الثقافة السمعية "يعمد الصوت المنطوق إلى إثارة حاسة السمع التي تركز على إثارة الوجدان، بينما يعمد الحرف المكتوب إلى إثارة حاسة البصر التي تستدعى العقل" [3] .

ويبدو لي أن الراوي الشعبي الذي تناقل هذه الحكايات من بلد لآخر، ليتقوت من هذه المسامرات أراد لنفسه التبرؤ من تهمة التحديث عن النفس من ناحية، وإدخال الطمأنينة في نفس المتلقي بإيراده لسلسلة رواة يوطر بعضهم فيها للبعض، وكأنهم سيروون حديثا نبويا، ولذلك يرى د/ سيد فضل أن "الليالي من الأدب الإسنادى، هذا الأدب الذي يكون التركيز فيه دائما على السند وليس على المسند إليه في الجملة" [4]. ولم يكتف هؤلاء الرواة بالتماهى مع رواة الحديث باعتمادهم لآليات

الضبط والتحرز في السند/ الشكل فقط، بل تعدوا ذلك إلى المتن أيضا، إذ إنهم أضفوا على حكاياتهم غايات تعليمية وتربوية وتثقيفية، وغير ذلك من الحكايات ذات القيمة. ولشغف الراوي بتأطير حكاياته وإلحاقها بأكبر قدر من سلسلة الرواة/ السند، عمد إلى تنويع هذا الإطار على النحو الآتي:

1. إطار الإطار (*)

يدلل النقاد في العادة على فكرة الإطار بإدخال "سلسلة قصص قصيرة، تكون، في العادة، محصورة داخل قصة قصيرة تؤطرها "[5]. وحكاية شهرزاد وشهريار توصف بكونها الإطار العام لحكايات ألف ليلة وليلة، ولكن قراء مائة ليلة وليلة يفاجأون بحكاية تؤطر هذا الإطار العام. إنها حكاية الفيلسوف فهراس الذي سمع أحد الملوك بأهمية كتابه (مائة ليلة وليلة) فدعاه إلى مملكته، وضافه شهرا كاملا ليحضر له الكتاب ويجمع فيه الحديث من أوله إلى آخره. ولنا أن نتساءل عن لماذا تم تأطير الإطار؟. وما دلالته؟. وما وظيفته؟.

تقود إجابة السؤال الأول إلى التأكيد على شفاهة هذا النص، وما زيادة التأكيد من الراوي بتأطير الإطار بإطار إلا إمعانا منه في توثيق سند متنه بإطار يصل بالمتن إلى أعلى درجات الصحة في رواية الحكايات/ الأحاديث. إن هذا الإطار يقوّى فكرة ثقافة السمع والنقل التي ميزت الثقافة العربية الإسلامية، وهى الفكرة التي أضفت بريقها على الراوي الذي راح في تدشينها لأبعد حد ممكن، معتبرا أن تأطيره للإطار بإطار زيادة في توثيقه للنصوص/ المتون .

وتقود إجابة السؤال الثاني إلى دعم الفكرة القائلة بأقدمية النص المئوى عن النص الألفليلى، إذ كلما تطورت حنكة الراوي وتباعدت الأزمنة الفاصلة بينه وبين مجتمع الأسطورة والبداوة والشفاهة مقتربة من مجتمع العلم والحضارة والكتابة، أو التدوين على الأقل ـ قل اعتماده على الآليات الساذجة في القص والحكى. ولعل تأطير الإطار بإطار من هذه الآليات التي اعتمدها الراوي من قبل أن يستقيم عود الحكى لديه صلبا، متماسكا في آلية النص الألفليلى. وهذا يناقض ما ذكرته فدوى

مالطي دوجلاس من أن الإطار "ليس تركيبة منمقة أو حرفة في البناء التأليفي. بـل إنـ في الواقع، يشكل تكنيكا له أهميته القاطعة "[6] . وبالرغم من سـذاجة طـرح الـراوي لهذه الآلية إلا أننا لا نعدم لها بعض الوظائف الفنية:

أ- الافتتاح

لعل وظيفة الافتتاح هي أوضح وظـائف هـذا الإطـار، إذ هـو أول مـا يطالعـ القارئ في النص؛ فعين القارئ تقـع أول مـا تقـع علـى هـذه الحكايـة الأم باعتبارهـ مفتتح النص ومبتدأه "ومـن هنـا كـان القـص نفـسه هـو جـوهر العمـل وماهيتـه في ألف ليلة وليلة "[7] .

ب- الأهمية/ الطلب

تؤكد هذه الحكاية على أهمية الكتاب وقيمته، وإلا فمـا الـذي يـدعو ملكـا إلى استضافة الفيلسوف لمدة شهر كامل؟. بل وما الذي يدعوه إلى التأكيد علـى جمـع كـل شاردة وواردة عن هذا الكتاب "اخبرني عن مائة ليلة وليلة وأحضر لي كتابا واجمع فيه الحديث من أوله إلى آخره "[8] . وإذا كانت رغبة الملك بجمع كامل الحديث مـن أولـه إلى آخره دون نقصان تدل دلالة واضحة على أهمية الكتاب مـن ناحيـة، فإنهـا أيـضا تدل دلالة واضحة على قيمة الفيلـسوف/ المثقـف أمـام الملـك/ الـسلطة مـن ناحيـة أخرى، وإلا ما طلب الملك من الفيلسوف (الحضور والإخبار والتدوين). ولم يتعامـل الملك/ السلطة بما له من حظوة وسلطة مع الفيلسوف تعامل الآمـر النـاهي، بـل هـو يداعبه ـ إن صح التعبير ـ ويدللـه حتى يحظى بما يريد، ويدل على ذلك صيغة السؤال المتودد للفيلسوف "أريد أن أسألك "[9] . بعدما قرر لقـاءه عقـب استـضافته في قـصره الخاص لمدة شهر كامل إمعانا في كرمه. ولا يستمد الكتاب أهميته من قيمته فحـسب، بل ويستمدها أيضا من قيمة الطالب والمطلوب منه، إذ يعد الطالـب ملكـا والمطلـوب منه شيخا فيلسوفا، وتدل لفظه (شيخ) على رجـل كـبير الـسن مجـرب، وتـدل لفظـة (فيلسوف) على، رجل حكيم، خبير، يبصر بما لا يمكن للملك إبصاره.

وهكذا، فإذا جاز لنا رؤية الملك متوددا مدللا للفيلسوف حتى يظفر بالحصول على الكتاب، في وضعية تجعل للمثقف المكانة العليا أمام الملك ذو المرتبة الدنيا ـ إذ الطالب عادة ما يكون أقل مكانة من المطلوب منه ـ فإن السؤال الذي يطرح نفسه وبقوة، بل وعلى عكس المقرر دائما: لماذا يسعى الملك للفيلسوف وللكتاب بهذه القوة رغم أن الملوك عادة لا يتوددون لأحد وبخاصة للمثقفين؟ . هل لأهمية الكتاب أم هو يوتوبيا الحلم بالسلطة المثقفة .

ج- الربط المكانى

وذلك لأن السارد عندما "يلتمس حيلة التأطير يبدو العنصر الفضائي في القصص جليا لكونه يصبح أرضية، أي عنصرا استعاديا لقص موسع "(10) . إذا فالسارد باستخدامه لآلية التأطير يربط أحداثه المروية بالفضاء، الذي يجعله أرضية يتحرك عليها لإضافة فابيولات حكائية تبدو أكثر واقعية لكونها تتحرك على أماكن قد تبدو حقيقية، ولذلك تبدو القصور الرئاسية والبلدان المتعينة بأسمائها مثل (بغداد ـ الهند ـ مصر)، والمفردات المكانية التي تشكل معلما واضحا داخل هذه البلدان مثل (الأسواق ـ القصور ـ المساجد) مرتكزات فضائية للعبة الحكى المعتمد على البنية التأطيرية .

2. الإطار الرحمي

هو الإطار العام الذي يسيّج النص من أوله إلى آخره، وقد آثرت استخدام اللفظ (رحمي) لأنه يشبه الرحم من عدة وجوه، فهو أولاً يحيط بالحكايات إحاطة الرحم بالمشيمة، إذ يبدأ مع الحكاية الأولى في الكتاب وينتهي مع حكايته الأخيرة في نهايته. كما أنه يوفر من ناحية ثانية البيئة المناسبة لنمو الحكايات وتطورها؛ فالمروى له يجلس منصتا مصغيا للراوي/ شهرزاد التي توافرت لها في القصر الملكي والوضع الليلي الصلاحيات المهيأة لصياغة المروى . كما يشي من ناحية أخيرة بإمكانية توالد الأطر الجنينية بما يشبه انبثاق البراعم من الساق، والساق من الجذر . إنها علاقة أمومية، توالدية، تحتفظ لنفسها بمنطق التعضيد، لأن الإطار إذا كان يضمن التوالد

السردي فإنه يضمنه لتعضيد الفكرة والبرهنة عليها بكل حكاية ترد داخل الإطار أو للاعتراض عليها بما يخالفها بإيراد أيضا حكايات تبرهن من ناحية أخرى على فكرة مضادة لما سبق طرحه.

وهذا الإطار يظهر في النص المئوي، في حين يغيب عن نص الحكايات العجيبة، وربما يُعد وجود هذا الإطار سببا رئيسا في دخول كثير من حكايات الكتابين ـ موضع الدراسة التطبيقية ـ في النص الألفليلي[*] باعتباره النص الأم لكل الحكايات العربية. وللإطار الرحمي عدة **وظائف:**

أ- الوظيفة الإنقاذية

تحاول شهرزاد بقصها للحكايات المحافظة على حياتها وحياة العذراوات من بنات جنسها وبذلك "تكون للحكايات وظيفة إنقاذية لحياة فتاة وبالتالي كامل عذارى المملكة المهددات بالقتل بعد ليلة زفافهن" [11]. ومن أهم أنواع القصص القصيرة التي تصلح إطارا لقصص قصيرة أخرى يذكر شلوفسكى أن "الوسيلة الأوسع انتشارا هي سرد هذه القصص أو الحكايات بغية تأخير اكتمال هذا الحدث أو ذاك" [12]. والتأخير يقصد منه المحافظة على حياة الراوية وذلك باستخدام حيلة القص المؤجل والذي عده شلوفسكى "الحافز الذي يستعمل لإبطاء الفعل. ففي ألف ليلة وليلة، تؤخر شهرزاد الإعدام الذي يهددها بسردها للخرافات" [13].

والإنقاذ كوظيفة يقدمها السرد للمحافظة على حياة الراوية يضمر في طياته انتصارا لسلطة العلم على أي قوى للبطش والطغيان، وذلك باعتماده على وظيفة "أساسية في الخطاب الفانتاستيكى، والذي يعمل على تأخيرات متوالية لخاتمة منتظرة، فقد ينساب السرد بأحداث تتطور كأنها في اشتعال دائم. لكن السرد فجأة يتوقف مفسحا المجال للوصف الذي يوقف كل حركة زمنية" [14]. وبالنظر إلى طرفي المعادلة /

القائمة بين الراوي والمروى له في حكاية الإطار وإطار الإطار، وهي المعادلة التي توضحها الخطاطة الآتية:

وضعية الراوي في حكاية إطار الإطار والإطار الرحمي	وضعية المروى له في الحكايتين
فهراس — شهرزاد	ملك — دارم
رجل — امرأة	رجل
رعية — رعية	سلطة
كبير — صغير	كبير
علم — علم	جهل

يمكن القول أن سلطة العلم قد ضمنت لنفسها الأهمية مثلما ضمنت لنفسها الحياة، وأنها بما تمتلكه من معرفة يشفع لها عن افتقادها لباقي المقومات، إنها إن كانت امرأة أو رجل صغير/ صغيرة أو كبير/ كبيرة ويعيش/ كواحد/ واحدة من أفراد الرعية إلا أن ذلك ينمحي ويتلاشى أمام قوة الكلمة التي تخضع لها سلطة الملك الذكورى والأقل علما.

ب- الوظيفة التنسيقية

يشكل التنسيق الوظيفة الأكثر أهمية في عملية بناء النص وتركيبة، إذ يعد الإطار علامة نصية دالة على بداية الحكايات ونهايتها. إنه يقيم حواجز الفصل كما يؤسس لعملية البناء، مانعا بذلك المتاهة السردية التي يمكن للقارئ أن يقع في حبائلها من جراء التداخلات النصية المتلاحقة وهكذا تعد هذه الوظيفة "**Organisatrice** ضمانا للتسلسل المنطقي للقراءة" [15].

إن شهرزاد التي قدر لعمرها أن يمتد لمائة ليلة وليلتين تعمد إلى تنسيق حكاياتها عن طريق الإطار العام على النحو الآتي:

ما قبل المائة ليلة وليلة

الليلة الأولى (قبل المائة ليلة وليلة): يتم فيها وعد بإنجاز الحكى في الليلة المقبلة أيها الملك لئن عشت إلى الليلة القابلة لأحدثنك بحديث ما سمعت مثله قط.

فقال لها:

- ولعلك تحفظين الحديث؟. قالت:
- نعم. فبات تلك الليلة هو وشهرزاد فقام عنها وأغلق عليها الباب وختمه بطابعة أي بخاتمه وانصرف إلى مجلس حكمه وقضائه" [16]. إن هذا المقتطف يدعو للتساؤل عن، لماذا لم تشرع شهرزاد بالحكى في هذه الليلة؟. ويرى الباحث أن شهرزاد لم تشرع في الحكى **لعدة أسباب:**

1. أنها ليلة عرسها، ولا تحتمل هذه الليلة بما تتضمنه من احتفال ومسؤوليات البدء في الحكى.
2. خوفها من الموت الذي ينتظرها في الصباح.
3. أن المروى له/ دارم لم يكن على علم بمعرفة شهرزاد للحكايات وإلا لما سألها عن قدرتها على حفظ الحديث.
4. أنها تمهد للمروى له/ دارم بظهور شخصيتها المتفردة، المغايرة لكل النساء التي تزوجهن الملك من قبل، بقدرتها على مفاجأته بحكى حديث لم يسمع الملك مثله من قبل.

تنسيق الحكايات عبر المائة ليلة وليلة

م	رقم الحكاية	رقم الليلة التي بدأت فيها الحكاية	رقم الليلة التي انتهت فيها الحكاية	عدد الليالي التي استغرقتها الحكاية
1	الحكاية الأولى	الليلة الثانية	الليلة السابعة	ست ليالي
2	الحكاية الثانية	الليلة السابعة	الليلة الرابعة عشر	سبع ليال
3	الحكاية الثالثة	الليلة الرابعة عشر	الليلة الثامنة عشر	أربع ليال
4	الحكاية الرابعة	الليلة الثامنة عشر	الليلة الرابعة والعشرون	ست ليالي
5	الحكاية الخامسة	الليلة الرابعة والعشرون	الليلة التاسعة والعشرون	خمس ليال
6	الحكاية السادسة	الليلة التاسعة والعشرون	الليلة التاسعة والثلاثون	عشر ليال
7	الحكاية السابعة	الليلة التاسعة والثلاثون	الليلة الواحدة والأربعون	ليلتان
8	الحكاية الثامنة	الليلة الواحدة والأربعون	الليلة الخامسة والأربعون	أربع ليال
9	الحكاية التاسعة	الليلة الخامسة والأربعون	الليلة الثامنة والأربعون	ثلاث ليال
1.	الحكاية العاشرة	الليلة الثامنة والأربعون	الليلة الواحدة والخمسون	ثلاث ليال
11	الحكاية الحادية عشر	الليلة الواحدة والخمسون	الليلة الرابعة والخمسون	ثلاث ليال
12	الحكاية الثانية عشر	الليلة الرابعة والخمسون	الليلة السابعة والخمسون	ثلاث ليال

م	رقم الحكاية	رقم الليلة التي بدأت فيها الحكاية	رقم الليلة التي انتهت فيها الحكاية	عدد الليالي التي استغرقتها الحكاية
13	الحكاية الثالثة عشر	الليلة السابعة والخمسون	الليلة السادسة والسبعون	تسع عشرة ليلة
14	الحكاية الرابعة عشر	الليلة السادسة والسبعون	الليلة الثالثة والثمانون	سبع ليال
15	الحكاية الخامسة عشر	الليلة الثالثة والثمانون	الليلة السادسة والتسعون	ثلاث عشرة ليلة
16	الحكاية السادسة عشر	الليلة السادسة والتسعون	الليلة الواحدة بعد المائة	خمس ليال
17	الحكاية السابعة عشر	الليلة الواحدة بعد المائة	الليلة الثانية بعد المائة	ليلة واحدة

من الجدول السابق يمكن استخلاص النتائج الآتية:

أ- أن عدد الليالي أكثر من عدد الحكايات.

ب- أن شهرزاد حافظت على حياتها لمدة مائة ليلة وليلتين.

ج- أن الليلة الأولى لم تقص فيها شهرزاد أية حكاية، وإنما زرعت فيها بذرة انتظار الحكي أمام المروى له/ دارم. ليستبقي على حياتها لأنه وعلى حد تعبير إيكو "دخل في حالة الانتظار، وهذا معناه أن عليه إجراء توقعات"[17]. ولذلك استبقى المروى له/ دارم الراوية/ شهرزاد لليلة التي بعدها على أمل سماع الحكاية الأولى. وليختبر توقعاته على طول خط الحكايات.

د- أن شهرزاد فرغت من رواية حكايتها في الليلة الثانية بعد المائة، وهو على عكس المعلن في العنوان من أن جملة ما عاشته شهرزاد مائة ليلة وليلة، وبذلك يصبح الخداع الزمني للقارئ واحدا من العناصر الشفاهية التي ظلت باقية وقت التدوين، إذ إن النصوص الشفاهية تميل إلى التسرع وعدم التوثق من الضبط السردي أمام

مستمع متلهف للدخول مباشرة إلى وسط الأحداث . وفى المقابل، فإن النصوص الكتابية تعتمد على مخاطبة قارئ متمرس من ناحية، ومتمكن من متابعة شذرات النص من ناحية أخرى، وإلا عُد ما يفعله الكاتب من سهو أو نسيان استخفافا منه بعقليته .

هـ - يؤكد الجدول السابق أن الراوية/ شهرزاد أبدا لم تنه حكاية من حكاياتها (السبع عشرة) مع نهاية ليلة من لياليها المائة وليلتان، إذ إنها على طول خط الحكايات والليالي ما تكاد تنهي حكاية من حكاياتها حتى تشرع في نفس الليلة في بداية قص حكاية جديدة، وهكذا دواليك، تنتهي الحكاية في وسط الليلة وتبدأ الحكاية الجديدة في نفس الليلة، وهذا هو قمة براعة الراوية التي أرادت وقت تشييدها لمعمارها الحكائي أن تحافظ على حياتها عن طريق خلق أفق انتظار يجعل المروى له دائما واقعا تحت تأثيره، لأنه سيظل يسأل دوما وماذا بعد ذلك؟. ولذلك يؤكد صبري حافظ أن "دراما الإطار التي لا يمكننا نسيانها- وقد رقشها النص في طوايا السرد، وجعلها أداة ترقيمه وتقسيمه إلى وحدات أقرب إلى الفصول، ولكن لأنها ليال وليست فصول تذكرنا دائما بعنصر الزمن، وبالتالي بالموت المسلط على النص وراويته معا، هي التي تكسب بنية ألف ليلة وليلة تلك الحيوية الدرامية الفائقة" (18) .

و- أن عدد الليالي التي استغرقتها شهرزاد في حكى حكاياتها يتنوع على النحو الآتي:

حكاية / استغرق حكيها **ليلة واحدة** ←———— **حكاية واحدة** (حديث الوزير ابن أبى القمر)

حكايات استغرق حكيها **ليلتين** ←———— **حكاية واحدة** (مسلمة بن عبد الملك بن مروان)

حكايات استغرق حكيها **ثلاث ليال** ←———— **أربع حكايات** (الفتى المصري مع ابنة عمه - الملك وأولاده الثلاثة - الفتى صاحب السلوك - الأربعة أصحاب).

حكايات استغرق حكيها **أربع ليال** ←──── **حكايتان** (جزيرة الكافور - غريبة الحسن مع الفتى المصري)

حكايات استغرق حكيها **خمس ليال** ←──── **حكايتان** (الوزير وولده - الملك والغزالة)

حكايات استغرق حكيها **ست ليال** ←──── **حكايتان** (الفتى التاجر - ظافر بن لاحق)

حكايات استغرق حكيها **سبع ليال** ←──── **حكايتان** (نجم الضيا - الملك والثعبان)

حكايات استغرق حكيها **ثمان ليال** ←──── **لا يوجد**

حكايات استغرق حكيها **تسع ليال** ←──── **لا يوجد**

حكايات استغرق حكيها **عشر ليال** ←──── **حكاية واحدة** (سليمان بن عبد الملك)

حكايات استغرق حكيها أكثر من **عشر ليال** ←──── **حكايتان** (ابن الملك والوزراء السبعة - الفرس الأبنوس) .

ومن هذا التصنيف يتضح أن اغلب الحكايات - اثنتا عشرة حكاية - استغرق حكيها (من ثلاث إلى سبع ليال)، في حين أن ما حُكي في ليلة واحدة أو ليلتين أو ما حُكي في عشر ليالي فأكثر لا يشكل سوى خمس حكايات، وهذا يدل على براعة الراوية / شهرزاد في توزيع عدد الحكايات على عدد الليالي بشكل منظم بعناية ؛ فهي لم تُفرط في التطويل أو التقصير، أي ما شذ عن الوسطية إلا في عدد محدود .

ويلاحظ أن توزيع عدد الحكايات على عدد الليالي لا يأتي اعتباطا [*]، كما أنها ليست مسألة شكلية فارغة الدلالة، بل هي مسألة تدل على براعة الراوية في تنظيم الهيكل الحكائي، وشد أعمدته بما يتلاءم مع مستوى المضمون وتهيئة المروى له، الذي حافظت الراوية حتى الليلة الثلاثين على سرد حكايات له متوسطة الطول، ولم تشرع في الحكي الممتد على مدى عشر ليال إلا بعدما انقضت ثلث الليالي، بل ولم تبالغ في

الحكى الممتد على مدى أكثر من عشر ليالي إلا في الثلث الأخير من الليالي المائة، أي أنها لم تعط لنفسها الحق في طول النفس القصصي إلا بعدما اطمأنت من أن المروى له أصبح قاب قوسين أو أدني من تقبلها على المستوى الشخصي من ناحية، وتغيير عقليته الرمزية الوحشية / البهيمية إلى المرتبة الإنسانية من ناحية ثانية.

ولعل استبقاء الراوية لحالة الوسطية لعدد الليالي المتقارب مع عدد الحكايات يؤكد أيضا على براعتها، إذ إن عدداً كبيراً من الحكايات متوسطة الطول يشي برغبة الراوية في تحقيق صدمات عنيفة ومتلاحقة للمروى له، وذلك ليفيق من دمويته في أسرع وقت ممكن. كما أن محافظتها على هذه الوسطية تجعل أفق توقع المروى له نشطا دائما، بحيث يمكنه القدرة على أن يخمن أن هذه الحكاية التي يسمعها الآن قد قاربت على الانتهاء، وأن أخرى ستحل مكانها عما قريب . وإذا صدق هذا التوقع، وهذا ما فعلته الراوية بشكل كبير، فإنه ـ أي المروى له ـ سيفرح لتماهيه مع حكيها الذي أصبح جزءا منه، وبالتالي سينتظر مبقيا على حياتها حتى يفرح بما هو آت أكثر وأكثر .

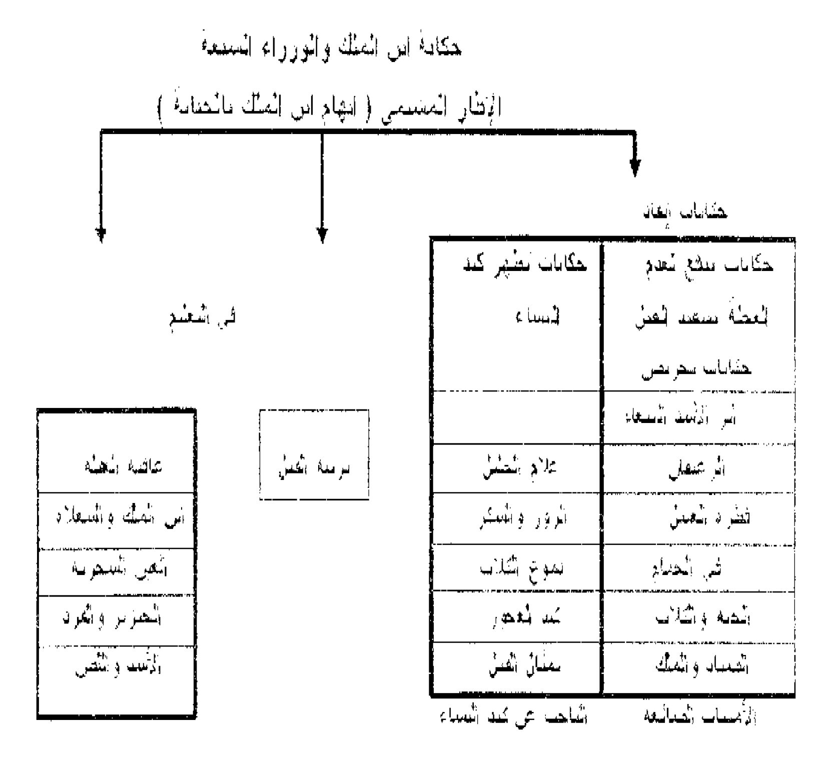
3.الإطار المشيمي

الإطار المشيمى هو الإطار الفرعي، الداخلي الذي يتوسط بين الإطار الرحمي من أعلى والحكاية المفردة من أسفل، وقد آثرت أن اسميه مشيمى، لكونه يلعب هذا الدور التوسطي، مثلما تلعب المشيمة دور الوسيط بين الرحم الأمومى والجنين، كما أنه يلعب دور المحافظ القريب على الوحدة القصصية الصغرى/ الجنين، يمدها بمضمونه العام ليحفظ لها حياتها/ وحدتها السياقية حتى تتكامل مع أخواتها/ باقي الحكايات، لتكتمل وتنمو في هدوء يمكنها من الظهور/ الخروج لعالم الحكايات/ الدنيا . وتحظى العديد من حكايات الكتابين ـ موضع الدراسة التطبيقية ـ بوجود هذا النوع من الأطر؛ ففي النص المئوي تنفرد ثلاث حكايات بهذا النوع من الإطار وهى (**حديث ابن الملك والوزراء السبعة ـ حديث حلس المضحك مع بهرام الملك ـ حديث الأربعة رجال مع هارون الرشيد**)، كما تنفرد أربع حكايات في نص الحكايات العجيبة

بوجود هذا الإطار وهي (**حديث الأربع مطالب ـ حديث الستة نفر ـ حديث عروس العرائس ـ حديث الحلية والموهوب**)، **ولهذا النوع من الإطار عدة وظائف:**

ج- التوكيد

يستخدم الراوي الإطار المشيمي ليجمع به عدة حكايات يضمها سياق دلالي واحد، وهو باستخدامه لهذا النوع من الأطر يخلق حقلا دلاليا يتكاثف في مجموعه للضغط على المروى له، كي يقتنع ويخضع لسلطة الفكرة التي من أجلها خلق هذا الإطار ؛ ففي حديث (**ابن الملك والوزراء السبعة**) ينبني الإطار المشيمي للحكاية على جمع عشرين حكاية، والخطاطة الآتية توضح ذلك:



لقد أبتكر الإطار المشيمي ليحوى فكرة الاتهام الباطل الموجه لابن الملك بالخيانة، ومن أجل إنقاذ ابن الملك من هذه التهمة المذرية، انبرى سبعة وزراء للدفاع عنه، مسخرين كل ما في جعبتهم من خبرات ومعارف لإثناء الملك عن عقاب ابنه،

ولقد انبنت حيثيات دفاع الوزراء السبعة على تأكيد فكرتين لا ثالث لهما، أحدهما تؤكد للملك عدم التعجيل بقتل الابن، وهي بذلك تحاول كسب الوقت لإبقاء الابن حيا لأطول فترة ممكنة، وذلك في سبع حكايات وثانيهما تؤكد على إظهار كيد النساء، وهي بذلك تزعزع الثقة لدى الملك في رواية زوجه، وتحاول إقناعه بكذب اتهامها، وذلك أيضا في سبع حكايات، وهكذا "فالحكايات [المضمنة] تذكر للبرهنة على فكرة "[19]. وأمام هذا الحشد من الدفاع، تدفع رواية الجارية للتحريض على قتل الابن، بل وبتعجيل هذا القتل قبل انثناء الملك عن رأيه في خمس حكايات وهكذا "تستعمل الحكاية الجديدة كاعتراض على سابقتها"[20]. وقد انتصر الوزراء السبعة على الجارية **للأسباب الآتية:**

1- أنهم كانوا على حق في دفاعهم عن ابن الملك من الاتهام الباطل الذي وجهته الجارية. مع ملاحظة أنهم وقت الدفاع كانوا يجهلون الحقيقة، وكانوا يدافعون مراءة للملك وابنه، بالإضافة للدفاع عن مصالحهم الشخصية ذات الصلة الوثيقة بولي العهد.

2- أنهم تبادلوا واحدا بعد الآخر مهمة الدفاع عن ابن الملك، وكانوا في دفاعهم يلعبون على وترين، في حين كانت الجارية تلعب على وتر واحد.

3- أن حيثيات دفاعهم كانت من الوجاهة بحيث تدحض سند الجارية في اتهامها الباطل.

4- أن عددهم الوافر (سبعة) ـ مكنهم من التغلب على الواحد الأضعف.

5- امتلاكهم للحكمة والخبرة والمعرفة، التي جعلتهم يخرجون أولا من جعبتهم خلاصة التجارب للدفاع عن الابن المظلوم "وقد كان له سبعة وزراء كلهم من أهل العلم والأدب والرأي والسياسة وتجربة الأمور "[21]، وثانيا لبصيرتهم النافذة في مصيرهم المشئوم في حالة فشلهم عن إنقاذ الابن "إن تركنا الملك يقتل ابنه فإنه

يندم عليه بعد ذلك ويرجع علينا بالملامة ويقول: تركتموني حتى قتلت ابني فنسقط من عينه وتسقط منزلتنا عنده"[22].

ولعل فكرة بهذا الشكل التراتبي، كان من الصعب إن لم يكن من المستحيل عرضها بهذا الشكل المنظم، ما لم ينبثق الإطار المشيمي من جعبة الراوية/ شهرزاد، والتي مكّنها هذا الإطار من حمل وتشييد هذا التنسيق، وهكذا "تتم محاولة الربط بين الأجزاء المكونة للمجموعة، وإن بطريقة شكلية: إذ توضع القصص القصيرة المستقلة داخل قصة قصيرة أخرى يفترض أن تلك القصة تشكل أجزاءً لها وعلى هذا النحو وصفت حكايات الوزراء السبعة وألف ليلة"[23].

ويرى الباحث أن شدة براعة شهرزاد لا تكمن فقط في تشييدها للمعمارات الهندسية الحكائية المتداخلة والمتناسقة في الشكل فقط، إذ إن مضمون ما يحتويه هذا الإطار من إظهار لبراءة ابن الملك بعدم التعجيل بقتله، ثم بإظهار كيد النساء الذي هو كالفطرة التي يجب على الرجال قبولها منهن يدعم قضيتها الأصلية في ظفرها بالعفو من الملك/ دارم بعدما يمهلها لتكسب الوقت الذي يمكنها من قص حكاياتها.

د- التلهية

التلهية من أهم وظائف الحكايات بشكل عام، إذ تعد المتعة الغاية الرئيسة لهذه الحكايات، التي وبعيدا عن أي تحميلات أيديولوجية تعد متنفساً رئيسياً للجماهير المحتشدة أمام الراوي لقضاء أوقات ليلية لطيفة بعد عناء ومشقة نهارهم المحمل بالأعمال والهموم. وعلى الرغم مما يمكن تحميله أو تأويله من أبعاد باطنية لهذه النصوص إلا أنه وفي النهاية تبقى وظيفة التسلية هي الوظيفة الأكثر بروزا، بل والأكثر حضورا عن غيرها من باقي الوظائف.

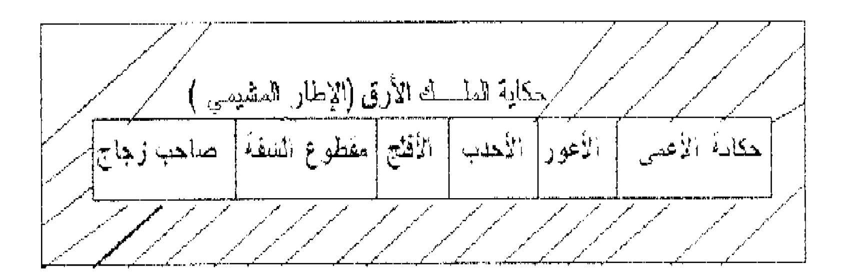
وقد حفل الإطار المشيمي بحمله الأكثر وضوحا لهذه الوظيفة عن غيره من باقي الأطر، إذ يعد التوثيق الحكائي المتضمن بداخل هذا الإطار حافلا بالكثير من الحكايات المسلية التي تدفع الملل وتزيل الأرق. وقد اعتمد الراوي على استخدام هذا النوع من الأطر ليحشد من خلاله الحكايات المسلية للمروي له، الذي ما ان ينتهي من

سماع هذه الحكايات حتى ينشرح صدره ويزول همه؛ ففي حكاية (**حديث الستة نفر**) يضم الإطار المشيمى ـ والذي يحكى عن ملك يرغب في إزالة أرقه الليلي بسماع حكايات الغرباء ـ ست حكايات يجمعها ثلاثة أمور:

أ- أنها لغرباء عن المملكة .

ب- أنها لشخصيات مصابة بعاهات مختلفة.

ج- غرابة وطرافة حكاياتهم التي اجتمعوا من أجل حكيها ليحظوا بعطية الملك "فلم تستتم كلامها حتى قام إليها ستة نفر، أعمى وأعور وأحدب وأفلج ومقطوع الشفة وصاحب الزجاج فقالوا نحن والله طلبة الملك وما منا إلا من له خبر ظريف وجرى عليه شدة وتم له قصة عجيبة" [24]. **والشكل الآتي يوضح ذلك**



وفى (**حديث عروس العرائس**) تشكل حكاية الملك الحزين على موت ابنته إطارا خارجيا كبيرا، يضم بداخله حكاية الشيخ الضرير الذي انقطعت عنه عطية الوزير لانشغاله بالملك المهموم على موت ابنته، والذي بدوره يضم حكاية جد الشيخ الضرير الذي كان صاحب شرطة فصادف رؤية المفقؤ العين الذي ود الرجوع للسجن خشية ملاقاة عروس العرائس التي فاق مكرها وغدرها وحيلها تصور كل عقل . وما يجمع بين هذا الإطار ومجموع الحكايات الثلاث من الناحية الشكلية هو الإطار التعارفى لشبكة العلاقات الشخصية الجامعة بين ملك ووزير وضرير، ويمثل الوزير في هذه الشبكة نقطة التلاقي الواصل بين الملك (الأعلى ـ السلطة ـ العاطى)، والشيخ الضرير (الأدنى ـ الرعية ـ المعطى له) . ومن الناحية الدلالية يظل التأكيد على إظهار

كيد النساء ومكرهن لكونهن الجنس الحاوي للغدر والمكر والرذيلة مبررا يدفع الملك إلى الانصراف عن الحزن الذي ضاق به صدره عقب موت ابنته.

وفى حديث (**المحلية والموهوب**) تصبح حكاية قصر عين شمس الذي وقع نظر عمرو بن العاص عليه، إطارا كبيرا حاوياً لعدة حكايات، هي:

أ- حكاية الملك الشمروخ الذى هداه الله بعد قتله لزوجاته الألف وبناتهن .

ب- حكاية المطارق بن سابور الساعي لإنجاب ابن يقدر له العيش .

ج- حكاية الموهوب مع المحلية .

د- حكاية الهيفاء مع الغزال المحجل .

ثانيا: الوظائف القصصية في النص الحكائى العجائبى

1. الغياب

ويكون عندما "يغيب أحد أفراد الأسرة من البيت"[25]. وأشكال هذا الغياب كثيرة، فمنها انتظار المولود[*] الذي تبدأ الحكاية وهو مازال غائبا عنها. ومنها الغياب للصيد كما في حديث (**مسلمة بن عبد الملك**)، أو التجارة كما في (**حديث أبو محمد الكسلان**). كما يعد الموت غيابا مثل موت شهريار في (**حديث جلنار البحرية**). أو لأسباب غير معروفة، كما في غياب والدا محمد المرجود في حديثه.

وخلافا لمثال بروب فإن بعض الحكايات قد تبدأ بوظيفة وصول بدلا عن وظيفة رحيل/ خروج ؛ ففي حكاية (**جزيرة الكافور**) تبدأ الحكاية بوصول الشيخ سعادة بن عمار إلى مملكة فارس لمقابلة كسرى واستنفاره كي يمده بالعون لإخراج كنز جزيرة الكافور. من هذه النقطة تبدأ وظيفة الخروج لسد شعور النقص لدى الشيخ سعادة وكسرى. إذاً فلا وصول إلا ويعقبه أو يسبقه خروج ؛ فالخروج هو المبتدأ والمنتهى لدى سارد الحكاية.

وإعلان السارد في بداية حكيه عن وظيفة وصول بدلا من وظيفة خروج لا يعدو أن يكون نوعا من التنويع والمغايرة التي يقصد من خلالها إلى كسر رتابة النمط

الروتيني بالإعلان الدائم عن وظيفة الخروج ذات الصفة السائدة . ولذا فإن الإعلان في بداية الحكى باستخدام الصفة المتنحية ـ إن صح التعبير ـ الوصول هو نمط من التغيير يجذب به السارد مستمعه لدى تلقى هذه النصوص في شكلها الأوليّ/ الشفاهي. ولننظر إلى حديث (**الأربعة أصحاب**) الذي تبدأ حكاياتهم بدخولهم / وصولهم لبغداد "فدخلوا مدينة بغداد ونزلوا في دار واحدة"[26] . ثم تختطف جاريتهم أي تكتنفهم الإساءة، فيخرجون في محاولة تتبع أثر الجني السارق.

بين الخروج للإساءة والخروج للنقص تنبني الحلقة الأولى من حلقات بنية المكان في النص السردي القديم. وينبغي التأكيد على القول: بأن فعل الخروج في حد ذاته أي الانتقال المكاني الحادث للشخصية هو ما لا ينفك السارد عن توظيفه في معظم الحكايات.

2. التحذير

التحذير من الوظائف الفعالة في بنية السرد العجائبى. وهو يعمل على إثارة انتباه السامع/ القارئ، كما يحفزه على التلقي مدفوعا بالانتظار والتوقع عما سيحدث من مخالفة أو موافقة لهذا التحذير .

يأتي التحذير على صيغة **الأمر** "يا هذا الفارس، هذا هو البطل الذي ذكرناه لك فانج بنفسك سالما"[27] . أو على صيغة **النهى** "يا بني، لا تتجر بدين لا لك ولا عليك"[28]. أو مثل "يا ولدى لا تفعل بضيع ملكك ومالك على ولد زنا"[29] . وقد يأتي التحذير على شكل **نبوءة** "إن في نجمك ألا تتكلم سبعة أيام، فإن تكلمت يخشى عليك القتل"[30] .

وقد يكون التحذير **بالاستثناء** "يا حبيبي إني أريد أن أغيب عنك يوما واحدا فإن ضاق صدرك لغيبتي فافتح هذه الخزائن وتفرج على ما فيها إلا هذه الخزانة فإياك أن تقربها ولا تفتحها"[31] . كما يكون التحذير **بالاستبعاد** "لا ندخلها قصرنا

[أي العجوز] ولا تبقى عندنا ولا يكون هذا أبدا ولا قلبي يريدها، أخرج على هذه العجوز لأن قلبي من حين رآها خفق. ولا لي فيها مصلحة "[32].

• **الشرط**

الشرط من الوظائف النصية التي لم يشر إليها بروب في مجمل وظائفه الإحدى والثلاثين. وهو من الوظائف التي تدفع بالحدث للمضي قدما إلى الأمام، كما أنه يمثل عقبة ينبغي على الشخصية أن تتخطاها لتثبت على مدى النص قدرتها وفاعليتها، وكذلك لتحظى عقب تجاوزها للشرط بفوز أو نصر.

وإذا لم يكن من الممكن اعتماده كوظيفة مستقلة فإنه يتشابك مع وظيفتي التحذير والمخالفة بشكل وسطى، إذ كل شرط يعتمد التحذير ويتضمن المخالفة ؛ ففي (**حديث الأربعين جارية**) يشترط الملك على من يتزوج ابنته أن يعبر النهر " إن لأختي الصغرى قصرا عظيما من وراء نهر عظيم .. وقد جعل أبى نهرا حائلا بين الناس وبينها فمن قطعه تزوجها، وقد طلبها كثير من أولاد الملوك ولم يقدروا على قطع النهر من شدة جريانه وحدة أمواجه "[33].

والشرط قد يأتي على صيغة **تحذير** "فإن كنت تصير منجم وإلا طلقني"[34]. وقد **يشترط على الشرط بشرط** " من يأتيني بخبر الفصيل أعطه ألف أوقية من الذهب الأحمر وألف ناقة ...

- أتيناك بخبر فصيلك وأنعامك ...
- إن كان ما تقولانه حقا، فلكما عندي ما شرطت على نفسي.

فقالا له:

- نسير معك على شرط.

فقال لهما:

- وما هو الشرط ؟.

قالا له:

- إذا قربنا من الجبل أريناك فصيلك وفررنا بأنفسنا "[35] .

والشرط في البيع والشراء من نتاج الثقافة الإسلامية التي أقر فقهاؤها ما يعرف ببيع الشرط، وهو بيع لا يتم بين الطرفين إلا بعد تحقيق الشرط، وذلك كما في بيع طلحة لجاريته تحفة "يا سيدي لي جارية ربيت معي وألفتها وأريد بيعها إلى ثلاثة أيام بالخيار فإن رزقت صبرا وجلدا وإلا استرجعتها، فقال له النخاس أنا أفعل لك ذلك "[36]. والمشروط عليه قد يفي بالشرط أو لا يفي به، وذلك كما في المقتطف السابق الذي لم يلتزم فيه النخاس .

وقد يأتي الشرط على شكل **تحذير** "إني أظن بك الملل والغدر ولولا ذلك لأسرعت إلى مساعفتك وإني متزوجة بك بشرط الوفاء، فإن غدرتني أهلكتك بعد أن أنكل بك تنكيلا يضرب به المثل "[37] . وقد عاقبت الجارية زوجها غير الموفى بالشرط على ثلاث مراحل، الأولى: عتاب والثانية: بتسويد وجهه والثالثة: بمسخه لحمار .

والشارط في الغالب، يملك شيئا ليس في وسع المشروط عليه، وقد يكون هذا الشيء معرفة، مثل معرفة الجنية المؤمنة لمكان أخيها الخاطف للجارية "إنك لا تستطيع الوصول إليه ولكن أنا أدلك عليه وأكون عونا لك على قتله، لكن على عهد يكون بيني وبينك . قلت لها:

- وما هو العهد؟

قالت: بشرط أن تكون لي بعلا وأكون لك زوجة.

فقلت لها: إذا رضيت بذلك ابنة عمي "[38] . وهنا نلاحظ الشرط على الشرط .

والشرط من الحوافز التي يترتب على ظهورها حركة قصصية جديدة "أريد لها من المهر مائة ناقة حمراء سود الأحداق طوال الأعناق وخمسمائة رأس غنم وعشرين رأسا من الخيل وعشر جوار وعشر عبيد وألف مثقال من الذهب وألف مثقال من الفضة ومائة أوقيه من المسك "[39] . لقد أوفى المقداد في البداية بشرط الزواج من

المياسة التي نذرت على روحها ألا يعلو صدرها إلا من قهرها في الحرب، ولكن فقره المدقع دفع والدها لوضع شرط جديد، غالى فيه على المقداد ليزيد من صعوبة زواجه بالمياسة، وقد دفعت هذه المغالاة في الشرط لخروج المقداد إلى الأودية والبلدان ليفي بشرط المهر .

3. المخالفة

المخالفة أو الخرق تشكل مع التحذير والشرط زوجا وظائفيا مترابطا، وإذا عد التحذير منعا من اقتراب الفعل، فإن المخالفة تعد خرقا وكسرا لتابو المنع، ولذلك فليس التحذير قائما على احتمالين، لأنه دائما ما يخرق التحذير بالمخالفة. وسأتتبع في اقتباسات المخالفة اقتباسات التحذير السابق ذكرها لنرى على الترتيب السابق كيف تمت المخالفة ؛ فالجواري اللاتي حذرن البطل للنجاة بنفسه "لم يعبأ بكلامهن" [40] . والفتى الذي حذره أبوه من عدم المتاجرة بدين "نسي وصية أبيه" [41] . وابن الملك الذي منعه المعلم من الكلام لمدة سبعة أيام أغضبه كلام الجارية فنسي وصية معلمه "فكلمتني هذه الجارية بكلام أغضبني حتى نسيت وصية أستاذي" [42] . وابن الملك الذي نهته الجارية عن الاقتراب من إحدى الخزائن "وسوست له نفسه وقال لولا أن يكون لها في هذه الخزانة أعز شيء تملكه ما نهتني عن نظرها، ثم تقدم إلى بابها وتطلع إلى داخلها" [43]. وابن الملك الذي حذرته زوجه من العجوز الغادرة خالف نصحها "ولكن الحق معها، فقد نهتني عنها وأنا ما سمعت كلامها" [44] . إذاً فالنهي عن ارتكاب المحظور كما يذكر د/ مرتاض "لم يك في الحكايات الخرافية إلا مجرد إغراء للشخصيات بالبحث والحركة لاستكشاف السر، واكتناه الحقيقة" [45] .

4.الاستطلاع

حيث " يقوم الشرير بمحاولة استطلاعية " (46) . يرغب من ورائها في الحصول على معلومات، كما في حكاية (**الخديعة**) التي يتربص فيها رجل "كهل عليه سمة الصالحين. وقد كان في موضع عال يطلع على ما كنت أصنع في الدنانير ولم أشعر به(47). لقد استطلع الخادع من مكان غير مكشوف المعلومات اللازمة عن الضحية.

5.الحصول

ويكون " بحصول الشرير على معلومات عن ضحيته " (48) . ويعد الاستطلاع مع الحصول زوجا وظيفيا متحدا، إذ يؤدى الاستطلاع إلى حصول الشرير على المعلومات اللازمة؛ فالكهل الذي اطلع على الرجل في المسجد حصل على المعلومات اللازمة التي مكنته من الادعاء بملكيته للأموال التي في حوزة الرجل " فحصل عددها عنده فجرى خلفي وصاح صيحة عظيمة " (49).

6.الخداع

ويكون عندما " يحاول الشرير أن يخدع ضحيته ليختطفه أو يستولى على ممتلكاته(50). ومثاله خداع الجني في حكاية (**أبى محمد الكسلان**) الذي ظل متخفيا على هيئة قرد ليجمع المعلومات عن بدر السماء، ثم خدع الكسلان بالترهيب حتى خطفها "افعل ما أمرك به وقد وصلت إليها ولا تخالفني تتلف "(51).

7.الاستسلام

" تستسلم الضحية للخداع ومن ثمّ تساعدها من غير قصد " (52) . ومثاله انخداع الكسلان بما قدمه إليه الجني من أموال، بالإضافة إلى وعيده في حالة المخالفة، ومن ثمّ استسلم الكسلان لمطالب الجني حتى قدم إليه بدر السماء " فلما كان العصر أتيت إلى داري والقرد قاعد على الباب، فقال اخبرني بما صنعت، فقلت والله ما دريت عنها

ولا أدرى أهي جارية أم رجل، فقال لي هكذا أريدك "[53] . وظل الكسلان على حالة الموافقة التامة للجني، حتى أسلم الجارية وعاد ملوما محسورا يبحث عنها بعد ذلك .

8. (أ) ـ الشر

وذلك عندما " يتسبب الشرير في أذى أو ضرر أحد أفراد العائلة "[54]. ويقتصر **فعل الشر في مجمل حكايات الكتابين على واحد من اثنين:**

أ- اختطاف/ غياب الجارية .

ب- حسد أو غيرة تلهب نفس الشرير، فيسبب الأذى.

ويرى بروب أن الوظائف السبعة السابقة تمهد لهذه الوظيفة التي تعد من الأهمية بمكان إذ " عن طريقها تنشأ الحركة الفعلية للحكاية "[55] .

8.(ب) ـ الفقدان

ويكون عندما " يفتقد أحد أعضاء الأسرة شيئا أو يرغب في الحصول على شيء"[56] . ويعد افتقاد الأب للولد من أبرز مواضع الافتقاد والنقص الذي تسعى الشخصية لتعويضه، ويدخل افتقاد البيت أو المال أو الزوج أو الكنز المرصود في مواضع الافتقاد التي تسعى شخصيات الحكاية العجائبية للعثور عليها، بوصفها أشياء مهمة ومفتقدة .

ويعد الحصول على الأدوات السحرية من أحراز وخواتم وخرزات ووسائل طيران عجائبية، من أهم ما ترغب الشخصية في الحصول علية " فإلى جانب الشخصيات المساعدة للبطل في تحقيق بطولته، هناك أدوات وكائنات غير بشرية تساعد البطل عل اجتياز العقبات التي تواجهه، وهى أدوات تقوم بدور مساعد أيضا في تحقيق ما يريده البطل لتأكيد وجوده البطولي، بل يفوق دورها أحيانا دور الشخصيات المساعدة من البشر"[57] . بالإضافة لعوز بعضها للمال أو الصيد أو في الوصول لمكان ناء.

9.التوسط / الحادثة الموصلة

ويكون بـ "الإعلان عن سوء الحظ أو الفقدان، يطلب أو يؤمر البطل ويسمح له أو لرسوله بالذهاب"[58]. ويفرق بروب بناء على هذه الوظيفة شكل البطل، الذي إما أن يكون باحثا، في حالة اختفاء المخطوفة/ الأميرة مع متابعة للسارد له. أو يكون ضحية في حالة ارتباط خيط الحكاية بمصيره أو مصيرها (المختفي) وليس بمصير من بقوا خلفه"[59]؛ فالبطل الضحية مثل ابن الملك في (**حديث الملك المطلسم**) ـ وظافر بن لاحق في حديثه. والبطل الباحث مثل السول في (**حديث السول والشمول**) ـ والفتى الدمشقي في حديث (**الملك الغزالة**) .

10. بداية الفعل المضاد

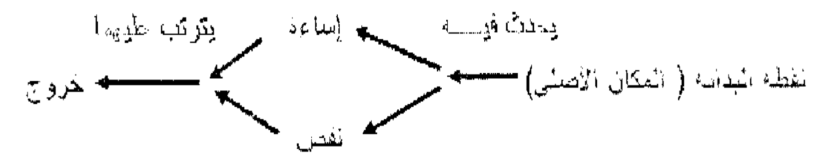
حيث "يوافق الباحث أو يقرر القيام بفعل مضاد"[60] . فمثلا في حديث (**بدور وعمير**) يقرر الشيخ أبو الحسن الخليع القيام بوساطة تجمع الحبيبين (بدور وعمير)، رغم الفرقة التي تباعد بينهما من آن لآخر .

11. المغادرة

يغادر البطل الوطن مدفوعا بحب المغامرة دون قصد واضح يدفع لخروجه، ولذلك ترى د/ نبيلة إبراهيم أن "وحدة الخروج ترتبط بالرغبة الملحة في خوض المغامرة في العالم المجهول"[61] . ويمثل المكان الأصلي الركيزة الأولى لكل حكاية ينطلق السارد من حكيها وتتبع أحداثها؛ فهو نقطة البداية التي يتحرك منها البطل إذ "يعتبر الموطن مكانا للمودة والأمان"[62]، كما أنه الإطار الذي إن لم يشمل دائرة الحكاية ككل فإنه يظل طرف الخيط الأولي، الذي ما إن يذهب السارد في حكايته منه حتى يعود إليه، وإن لم يعد إليه فإنه يظل الخلفية الأولى التي اكتفى برسمها وتحديدها ليظل علامة مضيئة في عقل المتلقي، ليرجع إليه أنى شاء . والمكان الأصلي هو عادة "مسقط الرأس ومحل العائلة والأنس"[63]، وفيه تحدث الإساءة أو النقص وهما أمران

يتطلبان الخروج لإصلاح الافتقار الحادث منهما "ويطرأ ما يجعله يرحل عن مملكته، بسبب ما " [64] .

وتربط ناهضة ستار بين فعل المغادرة وفعل الحركة الدافع للكشف وسبر الأغوار "تشير دلالة النأي والسفر والمغادرة في بعدهما اللاواعي العميق إلى حقيقة كون الأشياء في الكون بدأت ساكنة ثم تحركت وبفعل هذه الحركة تولدت الرغبة في الكشف ومزاولة الحياة بشتى نشاطاتها " [65]. والإساءة غير النقص إذ لابد في الإساءة أن تكون خارجية، في حين أن النقص يكون داخليا . وقد تتضافر الإساءة مع النقص في نفس الوقت، إلا أن السائد هو حدوث أحدهما فقط.



في النص المئوي اعتمد السارد على إبراز المكان الأصلي كنقطة بداية لكل حكاياته إذ "في البنية المكتملة لحكايات الكتاب كله مدينة ابتداء يرتحل السرد منها ليؤوب اليها" [66]؛ ففي حديث (**الوزير ابن أبى القمر**) يعيش الوزير في كنف الخليفة / عبد الملك بن مروان، في مدينة دمشق/ المكان الأصلي. يحظى الوزير بمرتبة عظيمة ولكن الحساد من بني أمية "رفعوا عليه الكلام القبيح والنقائص إلى الملك ... إلى أن صنعوا عليه عقدا مدلسا بأنه يريد القيام على الملك. وشهد فيه أعدل أهل البلاد " [67]. وقد ترتب على حصول هذه الإساءة أن أمر الملك بطرد الوزير "إن وجدتك في موضع من أرضي قتلتك وصلبتك" [68]. وهكذا تحول المكان الأصلي من مكان أنس واجتماع وثراء، إلى مكان خروج/ طرد وإهانة وفقر.

وقد تحدث الإساءة نتيجة خطأ غير مقصود ولكنه خطأ يترتب عليه خروج وذلك مثلما حدث مع الفتى المصري، الذي أحب ابنة عمه وتزوجها بعدما "بنى دارا

على شاطئ النيل . فما كان على شاطئ النيل أعلى منها، إذ كان يشرف منها على جميع أرضه وكان محبا لابنة عمه " [69] . مع هذه الهناءة والسعادة تدخل الإساءة الخارجية، حيث يشك الفتى في زوجه بعدما يجد معها تفاحة عراقية لا تقدم إلا للعشاق، أدخلها لمخدعها ابنه الصغير، وكانت هذه التفاحة لواحد من أصحابه. وقد ترتب على هذه الإساءة ـ المقصودة فنيا ـ أن حاول الفتى قتل ابنة عمه / إخراجها من مكانها الأصلي. لتبدأ بعد ذلك رحلة الخروج والبحث.

وقد يحدث في المكان الواحد إساءتان، فيكون خروج البطل مضاعفا، وذلك مثلما حدث في دمشق التي دخلها هارون الرشيد ووزيره وأساءا فيها لعلى الجزار الذي تزوج ابنته وأمضى معها ليلته ثم تركها وفر عائدا إلى بغداد، وهو لا يعلم أن ابنة على الجزار الذي أكرم وفادته قد حملت منه . لقد أساء هارون الرشيد لعلى الجزار وابنته التي ولدت ابنها فكبر، وهو يعتقد أن جده لامه هو أبيه، حتى أساء له المجتمع / الصبية بتقاليده وعاداته وأعرافه، لأنه في نظرهم ولد زنا، ولذلك يقرر الغلام مغادرة دمشق، قائلا: " ـ لا بد أن أسافر وأفتش عن أبى .

فسمع على الجزار بهذا الكلام، فقال له:

- يا ولدى ابق وأنا عوض أبيك، فأين تفتش عنه وأين تعرفه والى أي أرض تذهب؟.

فقال الولد: ـ لا بد لي من السفر والبحث عنه " [70] . لقد خرج الغلام من دمشق، حيث الأم والعائلة والوطن الأصلي إلى بغداد . خرج الغلام وهو يرغب في محو **الإساءتين:**

أ- الإساءة الحادثة لجده لامه (إساءة فرد) .

ب- الإساءة الحادثة له (إساءة مجتمع) .

والشعور بالنقص يتملك الإنسان في موطنه، ولذلك ترى ناهضة ستار أن "الوظيفة الأولى (النأي) توطئة مهمة لفعل حكائي قادم، فتبدأ الحكاية في منطقة قريبة

جدا من الحبكة فتختصر بذلك وظائف أخرى كثيرة "[71]، كما يتملكه في الآن نفسه أن هذا النقص سوف يدفعه للخروج إلى مكان آخر "إن أولادي قد كبروا فدلوني على ملك يكون له ثلاث بنات أزوجهن من أولادي فقام إليه رجلا منهم كبير السن وقال له:

- أيها الملك، إن بأرض الفرس ملكا له ثلاث بنات هن أجمل نساء الدنيا .

قال: فلما سمع الملك كلام الشيخ دعا بأولاده، فولى أحدهم على المملكة وخرج للخطبة يقطع الأرض بالطول والعرض "[72] . يدفع الشعور بالنقص ـ رغبة الملك في تزويج أولاده ـ إلى الخروج لإشباع النقص. ولم يمهل القدر هذا الملك لكي يحقق ما كان يصبوا إليه، إذ سرعان ما ينقض عليه أسد فيفترسه وتنقطع أخباره، فيقرر الأبناء الخروج للبحث عن أبيهم المفقود "يا إخوتي إن أبانا قد انقطع خبره . والرأي عندي أن نولى على المدينة من يقوم بها ونخرج في طلب والدنا "[73] . وهكذا يقرر الأبناء الخروج للبحث عن أبيهم المفقود . إذاً فالإساءة ـ الفعل الخارجي المتمثل في فقد الأب ـ تدفع الأبناء للخروج، على عكس خروج أبيهم الذي كان يدفعه الشعور بالنقص .

وقد تحفل الحكاية الواحدة بخروجين، أحدهما يكون لتعويض النقص والآخر يكون لدفع الإساءة ؛ ففي حكاية (**الملك والثعبان**) يقرر الملك الخروج للبحث عن فصيله الفار منه . يغادر الملك حيه ووطنه ليعوض النقص الذي ألمّ به بعدما ضاع فصيله الذي كان موضع فخره وزينته . ثم يخرج ولدا الملك ـ بعد عودة أبيهم وهو خائب الرجاء ـ لدفع الإساءة التي ألمت بأبيهم من جراء تغير لونه وتبدل حاله وحزنه على ما حدث في رحلته الأولى "وصارا يقطعان الأرض بالطول والعرض والرفع والخفض في طلب الدواء "[74].

وقد يكون الخروج نتيجة نقص معنوي، أي خروجا للتسلية واللهو وإضاعة الوقت وإبعاد الملل والحزن، فهذا مسلمة بن عبد الملك يخرج "ذات يوم للصيد مع

جماعة من أصحابه . فلما كان في بعض المواضع خارج مدينة دمشق ... "[75] . وهـذا هارون الرشيد يقلق ذات يوم فيدعو وزيره/ جعفر البرمكي ويقول له: "ـ إني أصابني غم شديد وأريد أن أتنكر وأخرج أنا وأنـت نـزور البلـدان "[76] . والملاحـظ في هـذا النوع من الخروج أن من يقوم به يكون ملكا أو أميرا أو وزيرا أو من يحظى في العموم بامتلاك السلطة والمال والمكانة الاجتماعية، وذلك لأنه خروج يتطلب حدا مـن الثـراء والرفاهية، ولا يقدر عليه إلا من ملكه؛ فالرغبة في الصيد أو السياحة في البلدان أمـور لا يقدر العامة أو من هم في حكمهم على إتيانها. ويندرج الدافع لهـذا الخـروج تحـت الـشعور بـالنقص الـذي تمارسـه الخاصـة لتزجيـة الوقـت، ويدشـنه الـسارد في أدب الرحلات الذي "يمكن الجزم بخصوص الرحلة أنها تجميع لعجائـب وغرائـب الآخـر، إنسانا وعمرانا وتاريخا، لاعتبارات يلتقطها الراوي ـ الرحالة أو ينـسجها، فهـي شـيء غير مألوف يوضع دائما في المقارنة مع المألوف؛ والرحلة هي خروج من دائرة مـا هـو مألوف إلى انفتاح على اللامألوف وتجلياته"[77].

12. الوظيفة الأولى

وتعني اختبار البطل والتحقيق معه بل والهجوم عليه بما يمهد الطريق لحصوله إما على أداة سحرية أو مساعد "[78]؛ فاختبار البطل مثل معركة سليمان بن عبد الملك مع العبد الأسود دواس، وقد مهدت هذه المعركة لظهور باسـط اللـواء / المـساعد الـذي نجح في إيصاله بقمر الأزرار. والتحقيق يكون عن طريق حوار كالذي دار بين الـسول والراهب الذي أرشده عن الـشيخ نجـاح، وهـو المـساعد الـذي مكّنـه مـن الوصـول لمحبوبته/ النهاده .

13. ردة فعل البطل

تثير هذه الوظيفة "تفاعل البطل مع أفعال من سيكون المانح "[79]. **وهـذه الـردة قد تكون ايجابية أو سلبية؛ فابن التاجر في حديث (ابن** التاجر مع الغربي) يتعلم صنعة النسيج التي تنقذه من القتل، فيرضى المانح/ الغربي عن فعله، وابن الملـك في حـديث

(**ابن الملك والوزراء السبعة**) يتخطى نصيحة معلمه بالصمت لمدة سبعة أيام فتتهمه الجارية بمراودتها عن نفسها .

14. الحصول على وسيط سحري

اهتم السارد الشعبي بالأشياء اهتماما ملحوظا، فما من حكاية إلا وتحفل بشيء/ أشياء قد تدور حولها الأحداث، أو تنعقد عندها المشكلات، تتبع الشخصيات لتلعب في حياتهم دورا قد ينقذهم أو يغير مجرى حياتهم بالكلية، وهي في كل مساهماتها تمثل بؤرة مركزية عاكسة لعمق المكان المنبعثة منه، فهي وليدة المكان رغم ارتباطها بالحدث والشخصية. والأشياء في عالم الواقع لها وظيفة/ وظائف محددة، ولكنها في عالم الخيال تتعدى وظيفتها المنوطة بها لتصبح جزءا من نسيج العمل الفني، ولذلك فإذا جاز الاستغناء أو الاستعاضة عنها في عالم الواقع، فإنه لا يمكن لها ذلك في العمل الفني لأنها عمود أساسي ارتكز عليه السارد أثناء تشييد معماره الفني.

وقد ميز صلاح الدين بوجاه بين ثلاثة ضروب من الأشياء الفواعل [*]:

أ- **الأشياء الفواعل المحورية:** وهي تلك التي لا تكون الرواية إلا بها .

ب- **الأشياء الفواعل الرئيسة:** وهي التي تؤدى وظائف مهمة وضرورية لتمام عملية القص .

ج- **الأشياء الفواعل الثانوية:** وهي التي لها تأثير كبير في الأحداث، مما يجعلها بمثابة المكثفات التي يمكن تغييرها بسواها دون تأثير حقيقي في جوهر الأثر وفي اتجاهاته الكبرى.

إذاً فلا أشياء في النص إلا ولها وظيفة، بل "إن الأدوات مثلها مثل الإضاءة والملابس ... الخ تساعد على خلق حالة تمسرح" [80] ولكن طبقات التفاضل الوظيفي - على حد تعبير بوجاه - هي ما يجعل من بعضها محوري، ومن بعضها رئيس، وفي ثالثها ثانوي يملأ النص بحضوره وتاريخيته ليبث الحياة في النص، مثلما تبثها الأشياء المحيطة بنا في أماكن الحياة المختلفة. وإذا كان بوجاه قد اعتمد تصنيفا يعتمد على التفاضل الوظيفي، لأنه في جنبات النص الحديث والحداثي، فإن هذا

التصنيف قد يجانبه الصواب في دراسة النص العجائبى القديم، وذلك لأن لكل نص ـ وبخاصة إذا ارتبط بحقبة زمنية ومكانية وكان إفرازا لعقلية يحكمها سياق ثقافي له خصوصية خاصة ـ وظائفه الحاكمة عليه. وقد زاد الاهتمام بالأشياء من قبل السرد في الرواية الحديثة لدرجة جعلت شخصيات الرواية الحديثة تتعرض إلى خطر التشيؤ [*].

ولذلك يرى الباحث **تقسيم الأشياء في النص العجائبى إلى:**

1- **أشياء عجائبية:** وهى التي ترتبط بالمافوق طبيعي، فهي عجائبية محضة، إذ إنها تستقى مافوقيتها أو عجائبيتها من عصا موسى وخاتم سليمان، أي من أشياء الأنبياء والصالحين والأولياء .

2- **أشياء واقعية: وتنقسم إلى:**

أ- **محورية:** وهى التي لا تنبني الحكاية إلا بها .

ب-**ثانوية:** وهى التي يملأ بها السارد فراغ حكيه أثناء تشييده لمعمار النص .

في الأشياء العجائبية اعتمد السارد على استخدام أشياء قليلة الأهمية لكنها بفعل التغليف المافوقى صارت علامة على التميز، وبخاصة للبطل الذي لا يستطيع سواه اقتناءها " فلما رأى المعلم فهمي وما حشدت من العلم قال: " إني قد علمتك بما عندي من العلم وما بقى ليّ غير حرز واحد وهو حرز عظيم أكتبه لك فإنه حصن لك من الإنس والجن والشياطين ثم كتب ليّ في صحيفة من الذهب وأمرني أن أعلقه على عضدي الأيمن"[81] . لقد أتم البطل حفظ القرآن وتعلم النحو وحفظ الشعر وباقي علوم عصره، ثم صنع له المعلم خوفا عليه هذا الحرز ـ المكتوب في الذهب لقيمته ـ ليكون له عونا وقت الأزمات، فهو الوسيلة التي يحارب بها العفريت الخاطف لزوجه. وهذا الحرز معه دون غيره، فهو إذاً علامة على بطولة البطل وتميزه عن باقي الشخصيات، التي لا تملك فعل ما يفعله البطل لأنه ببساطة يحوز الحرز " وإذا بالعفريت قد دخل على الجارية فجئت من ورائه وضربته بالسيف ضربة. وأنا أقرأ في الحرز المذكور فولى هاربا أمامي "[82] . الحرز قوة تدفع البطل لأن يهزم العفريت كما يكون

له علامة سيميوطيقية تتعرف عليه من خلالها أخت العفريت المؤمن، وكذلك العجوز الحارسة .

وتلعب **الخرزة السحرية** التي تملكها الملكة في حكاية (**الجبل المطلسم**) نفس الدور الذي لعبه الحرز، وإن كانت تفارقه في كونها مطلسمة بتعاويذ سحرية يمكن من خلالها استحضار الجن "واعلم أن في جيبي هذا خرزة يخدمها مائة قبيلة من الجن، وسأريك بعض فضيلتها، ثم فتحت طوق صدرها وأخرجت منه عقدا صغيرا وأخرجت منه خرزة يخدمها مائة قبيلة من الجن، حطتها إلى الأرض وقالت يا خدام هذه الأسماء بحق ما على هذه الخرزة من اسم الله الأعظم إلا ما حضرتم طالعين " (83). وهكذا يصبح "الشيء أكثر من مجرد علامة على حضور ما، فيكون عندئذ عنصرا لا يمكن فصله عن الشخصية " (84).

وقد لعبت هذه الخرزة ذات الوظيفة التزيينية في العالم الواقعي دورين محوريين في الحكاية:

1. أنها كانت عامل الأمان والحراسة للملكة التي تم إلقاؤها في النار، وبفضلها نجت الملكة من الحرق.
2. أنها أعادت ابن الملك لمملكته ليعاقب الأشرار الذين انتزعوا ملكه، فهي إذاً ذات قوة جبارة لمن يحوزها. ويلاحظ أن قوة الخرزة مكنون في اسم الله الأعظم، وهو الاسم الذي يعد قوة جبارة لمن عرفه واستخدمه، ولذلك فعروس العرائس ظلت تدعو ربها ـ رغم مكرها ـ بأن يرزقها باسم الله الأعظم، كي تقتل به الجني الذي تعيش معه بمفردها في الجزيرة "يا سيدتي إني سمعتك وأنت تقولين يا رب كيف لي اسم من أسمائك العظام فقالت هاته إليّ بسرعة [تقصد خاتمه الذي عليه الاسم] وأظهرت فرحا وسرورا، ثم نزعت من يديها خاتم فضة بجبة لؤلؤ عليها نقش ما رأيت مثله فقلت خذ هذا الخاتم ودعها في إصبعك مكان خاتمك فهو حرز من الجن والشياطين(85).

وتستقى كل الأشياء العجائبية (**الأحراز ـ الخواتم ـ الخرزات**) مرجعيتها من خاتم النبي سليمان عليه السلام، وهو الخاتم الذي نسجت حوله المخيلة الشعبية العديد من الخرافات والأساطير، باعتبار أنه خاتم نبي، وأن قوته مستمدة من قوة الاسم الإلهي، الخفي، الساكن فيه "ثم إنه أخرج له خاتما مكتوب فيه جملة من الأسماء التي كانت مكتوبة لسليمان بن داود عليهما السلام فناوله إياه وقال يا ولدى اترك هذا الخاتم في إصبعك فأخذ بدر الخاتم وتركه في إصبعه وقال الآن أمنت عليك من سطوة البحر وغيره"[86].

إذاً فالخاتم ليس أداة للزينة، ولكنه أداة للحراسة والحماية، يُلبسه صالح لابن أخته/ بدر ليطمئن عليه، وكأنه قد صار ـ بلبسه للخاتم ـ في حماية الحراس والجيوش، وبفضل الطلسمات السحرية التي على خاتم سليمان ـ وهو الخاتم الذي تلبسه العديد من الشخصيات ـ تستطيع الكائنات البرية السير في الماء "يا جلنار بالله كيف تمشون في البحر؟ قالت معنا شيء نصنعه وهو طلسم من الأسماء التي كانت على خاتم سليمان بن داود عليه السلام نعمله خاتما أو شيئا يكون على الكتف ونمشى في درب البحر فلا يصل إلينا الماء بل نكون فوق الأرض"[87]. تسير جلنار وأهلها من دون أن يغرقوا أو يمسسهم سوء، بفضل خاتم سليمان بن داود عليهما السلام أو ـ بتعبير أدق ـ بفضل الطلسم السحري الذي على الخاتم.

وقد تكون الأشياء العجائبية خارقة لقوانين الزمان والمستقبل، وهما الأمران اللذان لا يستطيع أحد معرفة ما سيحدث فيهما، أو ما سيؤول إليهما، إلا أن السارد ورغبة منه في التحديث (الرواية ـ التجديد) أراد الإخبار عما كان من لدن آدم وحتى ما بعد أمة محمد (ﷺ)، وذلك عن طريق العلم الإلهي الذي أودعه الله لآدم، ثم أراد آدم تقييده في ألواح مكتوبة، بعدما هبط إلى الأرض "إن الله عز وجل لما خلق آدم مثل ذريته بين يديه وصورهما سبع طبقات في نمط من نور وجعلهما جيلا بعد جيل وأمة بعد أمة وقرنا بعد قرن ونبيا بعد نبي ورسولا بعد رسول وكان آدم أولهما وآخرهم

نبيكم محمد (ﷺ) ثم قال الراهب فلما أن أهبط الله آدم من الجنة نظر في ذلك النمط وتدبر فخشي آدم أن يضيع منه العلم المخزون والسر المكنون لما تذكر الطوفان والغرق الذي أهلك الله به قوم نوح فعمد آدم إلى ذلك العلم فنقله من ذلك النمط إلى جلود بيض ثم فكه آدم فيها وخشى عليها خوفا أن يفسدها الطوفان، ثم لم يكتف بذلك فنقلها آدم من تلك الجلود إلى ألواح من طين عملها آدم بيده وطبخها في النار ونقلها في الألواح فبقيت تلك العلوم والصحائف التي أنزلها الله عليه مكنونة مخزونة محفوظة، ثم إنه جعلها كلها في جبل الهند ودعا الله عز وجل أن يحفظها بحفظه الذي حفظ به كتبه المنزلة على أنبيائه المرسلين وتلك المغارة تنطبق إلى أسفل فلا تنفتح إلا يوم في السنة وهو يوم عاشوراء ثم أنها تشتال إلى فوق في ذلك اليوم بعينه من صلاة الغداة إلى العصر فإن دخلها إنسان في ذلك اليوم ثم اشتغل يكتب من تلك الألواح حتى يجوز العصر يبقى فيها حتى يموت من الجوع والعطش وإن خرج قبل العصر سلم وتخلص بما كتبه من العلوم ونجا من الهلاك، وقد هلك جماعة وسلم منها جماعة من العلماء والحكماء والفلاسفة، وكان دانيال النبي عليه السلام من بني إسرائيل وكان قد بلغه خبرها فعرف وضعها من بلاد الهند في جبل مندقيد إلى جانب وادي سرنديب فسار دانيال النبي عليه السلام من بيت المقدس حتى وصل إلى أرض الهند وصعد ذلك اليوم إلى الجبل وكان يوم عاشوراء فدخل تلك المغارة وهي واسعة مد البصر وهي قطعة واحدة منقورة وهي بيضاء والألواح مصفوفة في جوانبها كما دارت وفيها جميع العلوم المكنونة، فتقدمنا وتفرقنا كلنا على تلك الألواح وأمرنا أن نكتب ما على الأولى فكتبنا له ما أراد واشتهى أن العلم المكنون والسر المخزون، منها قبل العصر فأخذنا الذي كتبناه من تلك الألواح وحمدنا الله كثيرا على ما كان منا ومن سلامتنا [88].

المقطع السابق يحيل على **ثلاثة أوضاع رئيسة:**

1. **وضع الاختباء:** أي اختباء الألواح ـ لقيمتها ـ في مغارة جبل مندقيد الواقع في بلاد الهند بجانب وادي سرنديب.

2. **وضع الامتداد:** أي الامتداد الزمني الطويل للألواح المحفوظة من لدن آدم وحتى عصر ما بعد محمد (ﷺ) ، وكذلك الامتداد العمري للراهب شمعون والذي عاش منذ عصر النبي دانيال وحتى وقت مقابلة سعيد الباهلي في العصر الأموي.
3. **وضع التسلسل:** وذلك باشتماله على العلم الإلهي المحفوظ في سلسلة الأنبياء (آدم ـ دانيال ـ عيسى ـ محمد) عليهم السلام، بالإضافة للراهب شمعون، وهو أحد حواري النبي عيسى(عليه السلام) .

وقد يجعل السارد من الشيء الواحد ذي الوظيفة الواحدة في العالم الواقعي أدوارا عدة في عالم الخيال الفني. وتغاير الوظائف الجديدة للشيء في عالم الخيال ما وضعت عليه في الأصل ؛ فالصندوق الذي هو شيء لا وظيفة له في دنيا الواقع سوى الغلق والإحكام على ما أراد الإنسان إخفاءه عن العيون، يستخدمه السارد في حكاية (**عروس العرائس**) لأداء وظيفتين متضادتين، إحداهما للموت والأخرى للحياة: **الأولى** للواقع والثانية للعجيب؛ فأما التي للموت فقد كان عندما أراد أهل مدينة العروس الخلاص منها، ومن مكرها وألاعيبها فصنعوا لها صندوقا "واسعا ثم أمر أن يقير ظاهره وباطنه ثم أدخلني التابوت ثم اقفل عليّ ... [ثم] رموني على أكثر من عشرة فراسخ في البحر ثم رجعوا عني، وبقيت الأمواج تضرب التابوت يمينا وشمالا حتى وقعت بي إلى هذا البحر الأخضر، فلقي التابوت هذا الجني الأسود"[89]. الصندوق/ التابوت في هذا المقطع يوضح أنه صنع للموت والخلاص من هذه الماكرة العاهرة، ولذلك طلي بالقير ـ وهو المادة البترولية القذرة ذات اللون الدال على الموت والحزن. **أما في المرة الثانية** فقد أصبح الصندوق شيئا طاردا لهوام البحر ومن يريدون إيقاف بناء مدينة الإسكندرية، ويقع هذا الصندوق العجيب في يد الجني الذي يجعل منه يختا عائما فوق الماء وغواصة تسبح تحت الماء "فقلت له أخبرني عن عمل هذا الصندوق وكيف عمل أعلاه إذا أغلق لم يدر أحد كيف فتحه"[90]. إذا فالصندوق واحد ولكنه في الاستخدام والوظيفة مختلف، ولذلك ينعته السارد في المرة الأولى

بالتابوت، لأنه صنع للدفن. ولكنه في المرة الثانية صنع للرحلة والاستمتاع بكل لحظات الحياة في عالم البحار، رغم أنه مغلق ـ بطريقة عفريتيه ـ إن صح التعبير ـ لا يستطيع أحد فتحها إلا من خبرها من قبل .

أما عن **الأشياء المحورية** فقد استخدمها السارد بكثافة ملحوظة في معظم الحكايات، وهو ليس مجرد استخدام اعتباطي لا قيمة له بقدر ما هو توظيف مقصود لاعتبارات فنية تساعد على تشييد هيكلية النص. ويوظف السارد الأشياء بطريقة منظمة ومتماسكة في آن واحد، كما أنه لا يعتمد على شيء واحد فقط، بل يستخدم العديد من الأشياء في كل الحكايات؛ ففي حديث (**الفتى المصري مع ابنة عمه**) يؤطر السارد الحكاية بثلاثة أشياء . **أولها** (التفاحة العراقية) التي تدخل بطريق الصدفة ـ عن طريق الولد الصغير لدار الزوج ـ فيظن الزوج بأهله السوء "وكان للفتى صاحب شريف . فأتاه يوما ودفع له تفاحة عراقية . فأبى أن يأخذها. وقال له:

- ما يأخذ هذه التفاحة إلا العشاق . واشتغل بالبيع والشراء وكان ابن التاجر قد أتى به الخادم إلى أبيه فأخذ الصبي التفاحة وجعلها في جيبه وانصرف به الخادم إلى الدار فلعب الصبي بالتفاحة ساعة ثم دفعها إلى أمه فأخذتها وألقتها تحت الوسادة. فلما كان الليل أتى الرجل التاجر فدخل فراشه لينام. فأحس تحت رأسه ارتفاعا. فرفع الوسادة فوجد التفاحة. فأخذها وقال في نفسه "هذه التفاحة التي دفعها إليّ الشاب ولم آخذها . أواه ! إنه مع إمرأتي "[91] .

التفاحة/ الشيء هي نقطة التحول والارتكاز في حياة الزوجين المستقرة، والتي على أثر رؤيتها في مخدع الزوج يقرر الزوج قتل زوجه بإلقائها في النيل. ومع إلقاء الزوج في النيل يبرغ **الشيء الثاني** (حلة الزوج) والتي على أساسها يبدأ في البحث عنها بعد ما اكتشف براءتها من ابنه "أصدقني بالحق والخبر الصحيح وأنا أعطيك الحلة وثمنها"[92] . ثم تأتي (الفوطة العراقية) كشيء **ثالث** وأخير يكتشف به الزوج خاطفي زوجه "وكانت على رأسه فوطة عراقية فأخذها أحدهم وأضطجعوه ... فبينما هو

ذات يوم في حانوته إذ رأى الفوطة في يد الدلال " [93]. وهكذا تصبح الأشياء مرتكزا لتجوال البطل وطواف السارد به من مكان لآخر إذ "لا وجود لرواية تجرى جميع حوادثها في مكان واحد مفرد .... إن القارئ ينتقل إلى أماكن أخرى من خلال وصف أثاث الغرفة وتاريخها " [94] . لقد قادت الفوطة/ الشيء الزوج للاهتداء للصوص ومن ثم تخليصها من أيديهم. إذاً (فالتفاحة ـ الحلة ـ الفوطة) أشياء محورية ارتكزت عليها معمارية الحكاية مثلما ارتكزت حكاية (**الفتى صاحب السلوك**) على السكين الذي اشتراه على بن عبد الرحمن من السوق وهو في غير حاجة إليه، ولكنه اشتراه لأن من باعه كان يدلل عليه بعبارة جاذبة "يا من يشترى منى ما يغنيه من ليلته فلما سمع الفتى ذلك قرب منه وقال:

- وما ذلك؟

فأخرج سكينا كبيرا " [95] .

يشترى البطل السكين/ الشيء ليرى كيف سيغنيه هذا الشيء بعدما كان غنيا وصار فقيرا. يشترى البطل السكين لتبدأ رحلة دخول قصر الخلافة وقتل العبد وتخليص الجارية والكثير من الأحداث التي لولا هذا الشيء/ السكين لما كانت كل هذه الأحداث.

وفى حديث (**الأربعة أصحاب**) تصبح القلنسوة والخاتم أشياء دالة على ذكاء السارق وبراعته "فما زال يحدثه حتى نام فأخذ السارق سهلا ورده إلى موضعه ونزع القلنسوة من على رأسه وجعل مكانها قلنسوة سعف ونزع الخاتم من يد الملك وجعل مكانه خاتم كلخ وخرج إلى أصحابه " [96] . أمر براعة السارق وذكائه كان محسوما منذ بداية الحكاية، ولكنه احتاج لحكم أمير المؤمنين ليزيده تأكيدا، ثم جاءت الأشياء/ القلنسوة والخاتم لتحسم الأمر تماما، بل ولتزيد من مكانه السارق وقدره بعدما أخذ عهد الأمان ومكافأة مالية كبيرة من أمير المؤمنين .

وفي حديث (**أبي ديسة الملقب بالعصفور**) تدل أشياء التنجيم والرمي بالغيب على انتشار مهنة التنجيم واتساع رقعة المشتغلين بها في مدينة بغداد "فقال يا امرأة وكيف أفعل؟ قالت تأخذ دفاترا عتقا وتبسط بساطا وتقعد على الطريق وتقول الحاسب المنجم الغريب من يبصر فاله؟ "(97) . الدفاتر العتيقة مع البساط، بالإضافة لشكل عصفور المميز بلحيته المخضبة بالحناء أشياء تدفع لاحترافه مهنة التنجيم .

ويرى الباحث ـ دون مبالغة ـ أن النص المئوي قام بأكمله على أكتاف شيء واحد فقط، وأن هذا الشيء ـ **المرآة** ـ كان المفتاح للولوج إلى كل الحكايات، فالحكاية الإطارية الكبرى تفتتح بحكاية ملك الهند العادل الذي كان "له كل عام مهرجان عظيم يجتمع فيه هو وأصحابه وأرباب دولته، ويأمرهم أن يلبسوا الثياب الحسان ويأتيهم بالطعام فيأكل الناس حاضرة وبادية. فإذا أكلوا وشربوا يدخل الملك إلى قصره ويغيب عنهم ساعة ثم يخرج إليهم في أحسن زيه . فيجلس على سرير ملكه فيأمر بمرآة عظيمة من الهند وضعت على عجلة من حديد فينظر فيها وجهه ثم يقول لأصحابه وأرباب دولته:

- هل تعلمون أحدا في الدنيا أحسن مني صورة؟ .

فيقولون:

- لا أيها الملك .

فلما كان في بعض السنين فعل كما يفعل في كل عام فقام إليه شيخ كبير من كبراء أهل دولته فقال له:

- أيها الملك إياك والإعجاب بنفسك فإذا دخلت الأمصار وجلت البلاد رأيت بأرض بابل بمدينة خراسان شابا من التجار أجمل منك وله جمال أروع وحسن رايع "(98) . فالمرآة هي الشيء الذي يثير النرجسية، ويبعث على استعلاء الملك وإحساسه بالافتخار والأنانية، ولذلك فما أن يواجهه الشيخ الحكيم بحقيقة انغلاقه على نفسه، ورياء المحيطين به، حتى يقرر الإسراع بطلب الفتى الأجمل، وما إن يحضر الفتى حتى تنعقد حكاية الخيانة الزوجية، ومن بعدها العقدة الشهريارية

التي تعالجها شهرزاد بحكمتها وحكاياتها الممتدة لألف ليلة وليلة في النص الطويل، والمائة ليلة وليلة في النص القصير . وإذا جاز للباحث الاعتماد على مفهوم الخلف بطرح السؤال الآتي: وماذا لو لم توجد المرآة ؟ لامكن القول بتوقف الحركة القصصية نفسها عن الاندفاع للأمام . والمرآة كما يقول فردريش فون ديرلاين "مثل الصورة تمتلك كذلك قوة سحرية، لأنها تحتوى على صورة الإنسان .... وهكذا كانت صورة المرآة بحق أول الأمر صورة روحية كذلك للإنسان وبعد ذلك أصبحت شيئا يستطيع أن يخفى العالم بآسره بداخله. ولذلك فهي تستطيع كذلك أن تعرف خفايا الأمور وبهذا تكونت من المرآة البسيطة مرآه الحكاية الخرافية السحرية "[(99)].

15. التحول المكاني بين مملكتين

وفيه "يحول البطل أو يوصل أو يقاد إلى مكان الشيء الذي يبحث عنه"[(100)]. وتعطى عملية التحول بين مكانيين دفعة سردية لتقدم الأحداث وتنميتها، لأن "الحركة والانتقال مسألة لازمة وعنصر عضوي لا يمكن الاستغناء عنه، حتى وإن كانت الشخصية ثابتة في مكان محدد ... فالانفتاح بالنص على الزمن والمكان الآخر تتم الانتقالة إليه من خلال المجاز والرمز وتوظيف الأساليب التقنية، فسرعة الحركة في القص اختصار للزمن "[(101)]. وأهم ما يلفت النظر في هذا التحول هو وسائل خروج البطل من وطنه إلى مكان آخر. ويعد السفر إحدى الموضوعات التيمات الرئيسة التي عنى بها الأدب القديم[(102)]. ولذلك كان أدب الرحلات متعلقا بالسفر والارتحال في الأدب العربي، حتى عدت الرحلة ملمحا مهما من ملامح النص السردي العربي، ولا تخلو منه في الغالب قصة في اللسان العربي. ولا تكتمل شخصية البطل ـ عند العرب ـ ولا تدخل عالم البطولة إلا بعد عبور تجربة الرحلة "[(103)].

وتتعدد الوسائل التي يخرج بها البطل مرتحلا من وطنه الأصلي إلى المكان المركزي الذي ينجز فيه المهام الصعبة، ويحقق فيه بطولاته، إن "التنزه والسفر يعنيان

قطع سلسلة العادات، وإلقاء نظرة جديدة على الأماكن، وعلى الأشياء وعلى الأشخاص الذين لم تكن لنا معرفة بهم. فخلال تنزهات السارد وأسفاره، تتفق له اللقاءات والاكتشافات الحاسمة في حياته [104]. وسارد الحكايات الشعبية دائما ما ينوع في استخدام هذه الوسائل على **النحو الآتي:**

1. الوسائل التقليدية

وهى وسائل السفر والارتحال المعروفة والعادية لدى عامة الناس. **وتنقسم إلى:**

أ- النقل البرى

النقل البرى يكون بقطع المسافات المتوسطة وشبه الطويلة عن طريق التنقل **سيرا على الأقدام**، أو باستخدام الحيوانات المخصصة للنقل والارتحال "وخرجت ماشيا إلى أن وصلت إلى البصرة" [105]. السير على الأقدام هو أول وسائل السفر وأصعبها؛ فالمسافات طويلة، والطرق غير ممهدة، ولكن هذه هي طبيعة الحياة وقسوتها، فالسير من دمشق للبصرة يستلزم أياما وشهورا، ولا سبيل لذلك إلا بالسير على الأقدام أو باستخدام الحيوانات المؤهلة "فأخذ جوادا من عتاق الخيل وآلة ضربه وأخذ من الزاد ما يكفيه لأيام وخرج من المدينة يقطع الأرض بالطول والعرض" [106]. لقد استخدم البطل/ نجم الضيا جوادا من عتاق الخيل، ووصف السارد لهذا الجواد بالعتق (الكبر - القوة) يدل على مدى عناية البطل باستحسان وسيلة السفر التي تساعده على قطع الأرض بالطول والعرض. ثم يستغنى البطل لبعض الوقت عن جواده ويظل هائما "كما يهيم النعام في البرية مدة ثلاثة أيام. قال: فبينما هو يمشي في اليوم الرابع إذ أشرف على واد مليح" [107]. إذاً فالسير على الأقدام أو باستخدام الجواد هما وسيلتا نجم الضيا في التنقل بحثا عن زوجه/ نايرة الأشواق.

والجواد هو أكثر الحيوانات المستخدمة في السفر والانتقال، وقت رواية وتدوين هذه الحكايات "ثم إن الفتى ركب جواده وأردف الجارية خلفه وسار حتى بعد عن القرية نحو ميلين" [108]. ويعد انحياز السارد للجواد عن غيره من باقي الحيوانات في

السفر والارتحال، انحيازا للسرعة والقدرة على حمل الأثقال، ولذلك فهو من أحسن، إن لم يكن أحسن، الوسائل للسفر، ولذلك تتكرر عبارة (ركب جواده) (*) في معظم الحكايات الشعبية .

والخروج بالسير على الأقدام يدل على الفقر والهوان وضيق ذات اليد عن استخدام الجواد وغيره " ثم إن الغلام تم في تلك البلاد سائرا ولم يعلم أين يسلك اليوم الأول والثاني والثالث، فلما كان اليوم الرابع فرغ زاده، وخفق من خوف الموت فؤاده " (109). يسير ابن الملك خارجا بعد طرده من مملكة أبيه وهو لا يعلم إلى أين المسير . يمشي في الفلاة مترجلا بعدما سحبت صلاحياته وأمواله وحكم عليه بالموت. وكذلك يُطرد الوزير ابن أبى القمر من قصر الخلافة في دمشق " فصار يمشي هائما بنفسه . وكان فصل الشتاء . فمازال يمشي إلى أن وصل إلى مدينة فدخلها عشية، وقد أدركه الجوع والبرد مع شدة الرعب والخوف والتعب " (110). يسير الوزير ماشيا على قدميه من دمشق إلى مدينة أخرى مجاورة، يسير على قدميه بعد تغير أحواله ومصادرة أمواله لمدة تزيد على أسبوع في طقس شتوي يحيطه (الجوع والرعب والخوف والبرد والتعب).

ويستخدم السارد **الفرس** في قطع المسافات الطويلة التي لا أحداث ولا أماكن تميزها، وكأن الفرس بذلك يستخدم كتقنية زمنية تدل على حذف فترات مسكوت عنها، فإذا ما وصل السارد ببطله إلى المكان المطلوب أنزله من على فرسه وجعله يمشي كي يرى ويصف؛ فبعدما سار ابن الملك بفرسه ليطلب الدواء لوالده يقترب الفارس من قصر اليواقيت " عبر الوادي ومشى حتى قرب من القصر " (111). سرعة الفرس تطوى الزمن والأحداث، أما السير على الأقدام ـ أي بالحركة البطيئة ـ فيتناسب معه التمهل لوصف الأحداث والأماكن.

ب- النقل البحري

النقل البحري باستخدام المراكب والسفن والزوارق هو الوسيلة الثانية من وسائل الانتقال والارتحال بين الممالك والبلدان، وهو يمتاز عن النقل البري بكونه يقطع المسافات الأطول، كما يصل لممالك أبعد. وهو علاوة على ذلك يشيع جوا من البهجة والفرحة للمسافر وكذلك للمستمع/ المتلقي، لأن السفر عن طريق البحر دائما ما يرتبط بنوع من الإثارة والمغامرة. يركب الشيخ محمد وابنه عبد الله البحر متجهين إلى بلاد الهند هربا من بطش الخليفة/ هارون الرشيد "فطلعا في سفينة سائرة إلى بلاد الهند"[112]. وعلى عكس الانتقال البرى فإن السفر البحري أكثر خطورة لأن هلاك هذه الوسيلة يعني هلاك من فيها بالغرق، ولذلك فإن السفينة الحاملة للشيخ وابنه تتوسط البحر وتلعب بها الأمواج والرياح، فتتكسر ويصبحان قاب قوسين أو أدنى من الموت "فلما توسطوا البحر خرجت عليهم ريح شديدة وإذا بالبحر قد هال وهاج عليهم وتعاظم وانكسرت السفينة فنجى ابن الوزير على لوحه"[113]. تحيل الأفعال الواردة ـ في المقتطف القصير ـ على حالة من الأحداث المتلاحقة في البحر، كما أن نجاة محمد بلوح الخشب الذي تعلق به يعد إعجازا في ظل عدم توافر وسائل الأمان والإنقاذ اللازمة في السفينة.

والريح العاصفة هي أكثر الأشياء التي تعرض السفن والمراكب لخطر الغرق وذلك أنه لما مات الفتى البصري وأخذت جميع ما أوصى به، اشتريت مركبا وناديت من يريد السفر إلى الهند. ثم دخلت البحر أنا وابنة عمي فسرنا بريح طيبة مدة شهر كامل[114]، وما أن تهب الريح المسودة/ العاصفة حتى يبدأ الخطر والخوف.

وإذا كانت الهند والصين هي منتهى الأسفار البحرية، فإليهما تشد الرحال وتبحر السفن، فإن **البصرة** دائما هي المبتدأ لكل الأسفار البحرية "فخرجنا إلى البصرة وسرنا منها إلى عمان وهي ساحل البحر وهو بحر الإسلام، **ثم** إن الأمير جمع عسكره وضم أصحابه وصار إلى مدائن الهند والسند والصين وصين الصين"[115]. وسبب ذلك

أن البصرة تقع على شط العرب المتصل بالخليج العربي وهو الخليج الموصل إلى المسطحات المائية المفتوحة على بعضها (الخليج العربي ـ المحيط الهندي ـ المحيط الهادي ـ البحر الأحمر) .

والهند في كل الرحلات البحرية هي المبتدأ والمنتهى، إليها تقصد السفن للتجارة أو التسلية أو المتعة أو التعلم والاعتبار، بل إنها المنطلق للرحلة الأولى في النص المئوي "فأخذ كل ما يصلح له من الأمتعة والهدايا وصنع سفينة عظيمة وركب الشيخ ومن معه فيها واقلعوا وسافروا بريحٍ طيبة مدة شهرين كاملين حتى قربوا من مدينة خراسان "[116]. تبدأ رحلة الحكايات المائة من الهند، التي يخرج منها الشيخ الهندي/ مدبر الرياسة لإحضار زهر البساتين، الذي باهى الشيخ الهندي بجماله جمال الملك دارم، ثم لا تلبث باقي الحكايات في التوجه بسفنها ومراكبها قاصدة الهند أو الصين أو صين الصين، وهي البلاد البعيدة، النائية لدى العربي التي تمثل بعدها من قوله (ﷺ) ((اطلبوا العلم ولو بالصين)) [*] .

والعربي بطبيعته كان مولعا بالسفر عن طريق البحر، لأنه نشأ في بيئة صحراوية أو شبه صحراوية، وكانت البغال والحمير والنوق هي وسائل السفر الرئيسة لديه . أما البحر وسفنه ومراكبه وزوارقه فهي وسائل غير تقليدية لم يعتد عليها، ولذلك كان يتوق إليها بغية الكشف عن الجديد والممتع رغم حالة الخوف الفطري المنطبعة بداخله عن البحر، وهي الحالة التي عبر عنها عمرو بن العاص بقوله: "إن البحر مسطح مائي لا نهاية له، تكون فيه السفن بمثابة نقاط متناهية الصغر من تحتها المياه ومن فوقها السماء. وعندما يكون البحر هادئا والسكون مخيما تنقبض نفوس البحارة، وعندما تعصف الأنواء بأمواجه تهلع قلوب البحارة بالخوف والفزع، فالثقة في البحر قليلة والخوف منه عظيم "[*] . وقد حاول القرآن دحض الخوف الفطري من البحر في نفس الإنسان العربي عن طريق ذكر البحر بآياته وخبراته وعجائبه ومن ذلك قوله تعالى ﴿ وَلَهُ ٱلْجَوَارِ ٱلْمُنشَـَٔاتُ فِى ٱلْبَحْرِ كَٱلْأَعْلَـٰمِ ﴾ [**].

ومتعة ركوب البحر متعة لا تعادلها متعة "وإذا بالملاحين ينادون من أراد الفرجة فليأت! فقال الرشيد بحياتي عليك يا جعفر اصعد بنا حتى نركب مع هؤلاء الملاحين باقي نهارنا، فقال السمع والطاعة، فعند ذلك صاح مسرور الخادم يا ملاح قدم الشبارة حتى نصعد إليها، فقدمها إليهم ونزلوا جميعا وساروا يطلبون الفرجة"(117). ركوب المراكب والسفن يتطلب نوعا من الثراء والرفاهية ولذلك يلبي هارون الرشيد نداء الملاحين العارفين لأن في ركوب البحر متعة وفرصة لا ينالها إلا عظيم.

ولأن متعة ركوب البحر تحتاج لكثير من الحظوة والأهمية، فإن العامة من الناس تمنى نفسها برؤية ركب السفن المتجه للتجارة في بلاد الهند والصين "قم يا ولدى فاخرج وتفرج على الناس، فإن أبا عبد الله البصري قد أوقف من الوقوف في سبيل الله تعالى لينال الثواب من الله وهو يريد المسير إلى بلاد الهند، والبصرة قد ارتجت له أقطارها وماجت بأهلها حتى لم يبق صغير ولا كبير إلا وقد خرج يتفرج على سير الركب الذي قد أمره يفد الميدان الكبير ومراكب كثيرة حوله وصاحب الركب جالس على كرسي من حديد وحوله الخدم والحشم والعبيد"(118). لقد هاجت البصرة وماجت بأهلها حتى تتفرج على ركب أبا عبد الله البصري وهو متجه بسفنه إلى بلاد الهند. وقد ظل أبو محمد الكسلان يتفرج على المراكب والسفن وهو فقير "يا ولدى قم تفرج على المراكب"(119). ولكنه بعدما اغتنى وصار ثريا، ركب المراكب واشترى السفن وطاف بها حتى وصل لعمان "ثم إني عدلت إلى مركب حسن والقرد معي وسافرت مع الشيخ والتجار طالب عمان، فلما وصلنا إليها وجدنا الغواصين يغوصون في البحر"(120).

ولأن رؤية المياه (**أنهار - بحور**) في حد ذاته أمر ممتع، لذلك فإن امتلاك الدور المطلة عليها يعد رفاهية ونعيما ودليلا على العز والثراء "فلما وصل لم يدخل بغداد بل قصد إلى الجانب الغربي فاشترى دارا على الدجلة برواشن خارجة عليها واشترى المماليك والخدم"(121). وكذلك يفعل الفتى المصري الذي "كان أبوه قد ترك له مالا.

فتزوج ابنة عمه . وكان من مدينة مصر وقد بنى دارا على شاطئ النيل. فما كان على شاطئ النيل أعلى منها " [122]. إذاً فالسكن على شاطئ دجلة في العراق أو النيل في مصر من مواطن العز والافتخار .

وعلى ما في ركوب البحر من متعة، فإن طول السفر قد يؤدى إلى السأم والملل والضجر " ثم ركبوا وساروا ولم يزالوا كذلك حتى ضجر الغلام من ركوب البحر مدة ثلاثة أشهر ليلا ونهارا " [123]. لقد سأم الملك من ركوب البحر، سأم لأن الإنسان ـ وبخاصة العربي ـ ابن اليابسة والبر والثبات، فإذا ما خرج وركب البحر لأمر ما فإن ذلك يشده ويجذبه ويمتعه، فإذا طال السفر وأصبحت الإقامة في المراكب والسفن هي الأصل، اضجر الإنسان ومل .

ويعد سماع الحكايات المتعلقة بركوب البحر، من أهم الحكايات التي يسعى الخليفة ومعه عامة المستمعين في الحكي الشفاهي إلى سماعها لما فيها من غرائب وعجائب " أريد أن تحضر لي في هذه الساعة من يحادثني من سائر العرب من قد ركب البحر ورأى عجائبه وأهواله، فلعل يزول ما بي " [124] . حكايات البحر وعجائبه وأهواله تعد كبسولة إزالة الأرق ـ إن صح التعبير ـ أو تعد من قبيل الحكايات المشوقة والمنعشة، المزيلة لكل توتر وأرق يعانى منه المروى له، وذلك لأن معظم العجائب والغرائب تقابل الأبطال في الفضاءات البحرية .

2.الوسائل العجائبية

هي وسائل غير طبيعية تخرق المألوف والمعتاد " وتشير إلى أن الرحلة ليست سوى متخيلة [125]، ولا تعتمد هذه الوسائل في استخدامها على بنية عقلية مقبولة أو معقولة، إذ السفر بهذه الوسائل " هو الذي يفتح المكان للبشر كوعد بالسعادة .. {لأنه} ليس من الممكن أن يحدث لنا شيء أي شيء غير مألوف أو مثير للحماس إلا

في مكان أخر "[126]. ولذلك نشأ أدب الهروب والذي تكون رواية المغامرات شكلا من أشكاله. ويستخدم السارد هذه الوسائل لأسباب عديدة:

أ- لقطع مسافات مكانية طويلة، إذ "إن الانتقال من مكان مألوف إلى مكان غير مألوف يمكن أن يحدث من غير أن يستلزم مسافة مكانية بعيدة أو مسافة زمانية طويلة" [127].

ب- الانتقال بسرعة زمنية طويلة.

ج- النجاة من هلاك محقق.

د- الانتقال بالسامع لفضاءات خيالية مشوقة وممتعة تعمل على انجذابه للسماع إذ "إن اجتياز المستحيل يستدعي وسيلة خارقة للمعتاد" [128].

وقد استخدم السارد هذه الوسائل في حكايتين من حكايات النص المئوي أولها هي حكاية (**حديث الفرس الأبنوس**) والتي يصنع فيها الحكيم الفارسي "فرسا من الأبنوس، عليه سرج من الذهب، لجامه من الدر والياقوت، لم ير الراؤن مثله.

قال: فتعجب منه الملك وكل من كان معه في المجلس. وامتلأ قلب الملك سرورا وفرحا، ثم قال له:

- أيها الحكيم الفاضل، ما معجزة هذا الفرس الذي لم تر عيني مثله ؟
فقال له الحكيم:

- أيد الله الملك السعيد، إن لهذا الفرس الذي ترى شأنا عظيما وذلك أنه يسير براكبه في اليوم والليلة ما يسير فيه الفارس السريع في سنة كاملة" [129].

الفرس الأبنوس [*] فرس اصطناعي، اصطنعه الحكيم الفارسي على هيئة الفرس الحقيقي لما يتميز به الفرس من السرعة والخفة والقوة، وقد جعل له سرجا ولجاما ولكنه مع ذلك يفارق الفرس الحقيقي في أمرين:

1- أنه شديد السرعة والخفة حتى أنه يقطع في يوم واحد المسافات التي يقطعها الفرس الحقيقي في سنة كاملة.

2- أنه يتحرك طيرانا في الهواء، لا سيرا على الأرض، وذلك لأنه يعتمد على قوة دفع الرياح "وكان لهذه الفرس لولب في اليسار للنزول ولولب في اليمين للصعود . قال: فلما حرك اللولب تحرك الفرس ودخل الريح في جوفه حتى صعد في الهواء وكان هذا الفرس كلما امتلأ جوفه ريحا زاد علوا في الهواء . ثم إنه حرك لولب النزول فنزل بين يدي الملك"[130]. يقوم الفرس الأبنوس إذاً على فكرة قد تبدو علمية لا سحرية؛ فالهواء يمثل قوة الدفع/ الموتور المحرك الذي يمكنه من الحركة، كما أنه مصنوع من مواد خشبية/ الأبنوس خفيفة، مجوفة، مفرغة الأحشاء، مما تساعد على الحركة والطيران، ولهذا الفرس لولبان يقومان بعمل المفاتيح المحركة في الآلات الحديثة، فالمفتاح الأول/ اللولب الأيمن يفتح فم الفرس فيمتلئ جوفه بالهواء ويطير، أما المفتاح الثاني/ اللولب الأيسر فهو- وإن لم ينص السارد - يفرغ جوف الفرس من الهواء فيتمكن من الهبوط. وهو في مجمله يشبه المنطاد الذي يطير بقوة دفع الهواء الساخن في جوف البالون فيرتفع لأعلى.

وعلى الرغم من أن فكرة الفرس الطيار تقوم على بعض الأفكار ذات الصبغة العلمية، إلا أنها في مجملها غريبة وعجيبة، ولا يقوى العقل على تقبلها وقت رواية هذه الحكايات . كما أن المبالغة في سرعته من قبيل الشطط والخيال، ولكنه على أية حال مشروع بل ومشروع جدا إذا ما إدرج في سياق الخيال العلمي. وبفضل فكرة الفرس الأبنوس والكروسه تغلّب الخيال الشعبي على المكان ودحضه بل أفناه وأعدمه، فلم يعد لديه شيء يدعى هناك لأنه قد أصبح كل شيء لديه هنا .

والحكاية الثانية هي حكاية (**حديث ابن التاجر مع الفتى الغربي**) وفيها يستخدم السارد وسيلة سحرية بحتة، حيث يستخدم **زيرا** لنقل العجوز من مدينة ابن السلطان إلى القصر الساكن فيه محمد وزوجه "وسارت إلى منزلها فأخذت زيرا وعزمت عليه وركبت فوقه فطار بها الزير إلى قرب القصر"[131] . فالساحرة لم تنتقل من مكانها إلى قصر محمد وزوجه إلا عن طريق العزائم السحرية التي خرجت بالزير عن وظيفته

الأصلية كمكان لحفظ الماء وتبريده وتنقيته، إلى وظيفة الطائر القادر على حمل الأشخاص ونقلهم من مكان قريب إلى مكان بعيد، ولكن السؤال عن الزير يظل مطروحا، لماذا الزير دون غيره من الأدوات؟ . أعتقد أن التجويف الداخلي للزير علاوة على صغر حجمه وخفة وزنه أمران قد يجعلان من طيرانه للعقل أقرب عن غيره من الأشياء الثقيلة والمتماسكة .

وقد يستخدم السارد الحيوانات/ الدواب غير المؤهلة للركوب في نقل الإنسان، بل والجان من مكان إلى مكان. واستخدام الحيوان كوسيلة من وسائل السفر والانتقال يعد أحد الوسائل العجائبية والخارقة للمألوف، وبخاصة إذا طارت هذه الحيوانات وهى تحمل البشر، وهكذا "يتم الطيران في اللحظة التي يحدث فيها نوع من الغموض الجغرافي...وبهذا تلي الجغرافيا الأسطورية بشكل طبيعي الجغرافيا الواقعية "[132] . لقد حملت النعامة الهيفاء من أرض النعام إلى أرض الغربان "فجلست على ظهر تلك النعامة وأمسكت عنقها بيدي فطارت بى بين السماء والأرض وأنا مغلقة العيون، فلما أسفر الصبح قالت لي النعامة افتحي عينيك وانزلي فهذه بلد العجوز"[133]. طارت النعامة حاملة الهيفاء لتطوى في ليلة واحدة المسافات التي كان من المفترض أن تقطعها الدواب في سنتين "إذا أردت الطريق إليه فاركب إحدى نعامك هذه وهى التي قد كبرت وهرمت وتمعط جلدها فتطير بك الليلة مسيرة سنتين "[134] . والحيوان لا يحمل الإنسان فقط، بل يمتطيه الجان أيضا "فلما جن الليل أقبل علينا معشر عظيم من الجن لهم دوى فنظرت فإذا رجل في خلقة الآدميين عظيم الجسد راكب على ثعبان كالنخلة الشاهقة متعمم بثعبان عظيم، ففتح فاه والنار تخرج من لهواته وكل واحد من عسكره أقل جسم منه على ثعابين ركاب "[135] . يمتطى الجني / ملك الحيات ثعبانا يسير به من المشرق إلى المغرب، وكذلك يمتطى العفريت الأسد في حكاية (**نجم الضيا**) "خرج العفريت وقد ركب على أسد عظيم وتقلد سيفين وتعمم بجلد ثعبان وسار في البرية "[136] . إذاً فالحيوانات غير المؤهلة للامتطاء تصبح أحد وسائل الانتقال

والارتحال ويستخدمها السارد وكأنها من الدواب التي تمتطى وتركب؛ فالأسد والثعبان والنعام تسير وتطير حاملة الإنسان والجان لتنقلهم إلى أماكن بعيدة وفى وقت يسير.

ويقول جى سى كوبر "ويمكن للطيور والحيوانات نقل البطل أو البطلة من مكان لآخر ولمسافات مستحيلة. وهناك أيضا الطيور والحيوانات التي تستخدم لسحب العربات والسفن" [137]. وكما يجعل السارد من الأشياء والحيوانات غير المؤهلة على حمل الإنسان والسفر به لمسافات طويلة، فإنه يجعل من الجان أيضا أداة مسخرة في يد الإنسان ليستخدمها في حمله وحمل ما معه من أدوات ومتاع "فلما كان اليوم الرابع أمر الشيخ نجاح لأمير العفارته بأن يحمل السول ويرتفعون به، وقال الشيخ نجاح يا سول لا تذكر اسم الله أصلا وامسك لسانك، ثم أركبه على ظهر عفريت وصاروا في الليل يطيرون، فما كان نصف الليل إلا وقد حطوا على باب المدينة" [138] . العفاريت خدم تحت إمرة الشيخ نجاح، وهم لا يجرؤن عن مخالفته، ولذلك يمتثلون لأمره ويحملون السول إلى مدينة الملك التي يستغرق الوصول إليها السفر على ظهر العفريت من أول الليل إلى منتصفه .

والعفاريت أيضا خدم تحت إمرة الملك الذي يعين أحدهم/ العفريت الصندوح ليحمل السول إلى مدينة أبى مرة إبليس "ثم استدعى الملك بالعفريت الصندوح فحضر بين يديه، فقال له أريد الساعة تحط هذا السول بين يدي أبى مرة بكتابي هذه، قال ثم إن العفريت ترك السول على ظهره وقال له اشتد وقوى نفسك ! ثم أخذ كتاب الملك بيده فلم يكن إلا لمحة بصر وإذا بالسول بين يدي إبليس" [139] . إذاً فالعفاريت تحت إمرة الملوك، أصحاب السلطان والجاه أو بالتبعية تحت إمرة كبيرهم وأميرهم أبى مرة/ إبليس.

والعفاريت مسخرون لحمل الإنسان لا العكس، كما أن العفاريت لا يحملون الإنسان إلا على ظهورهم أو رؤوسهم أو بطونهم أو أكتافهم ... وهذا يدل على استخدامهم كمطايا حيوانية مسخرة مثل الحيوانات إلا أنهم يتميزون بقوتهم

وسرعتهم. وتشير لذلك عبارة (اشتد وقوى نفسك)، أي تمسك بكل ما أوتيت من قوة . حتى لا تسقط أثناء السفر الذي لا يستغرق سوى لمح البصر.

والعفاريت لا تحمل البشر فقط، بل وأيضا كل ما يخصهم من متاع وتحف وجواري "فأمر عفريتين بأن يحملوا أموالهم والجواري وجميع ما معهم إلى بين يدي الملك والشيخ نجاح" (140). وقد يصل الأمر لأن تحمل العفاريت جيشا كاملا بمعداته "ثم سار من عندها [الجني قداح] وجميع أعوانه وارهاطه من مردة الجن فقال لهم اعلموا أن ابنة الملك قد سألتني أن اقضي لها حاجة وحقها واجب عليّ وأريد منكم أن تحضروا جميعكم في ليلة غد ويحمل كل واحد منكم فارسا أو فارسين من عسكر ابن الملك ولا يصبح الصباح إلا وعسكره جميعه قد وصلوا إلى باب مدينة أبيه وخيامه مضروبة ورماحهم مركوزة" (141). إذا فالجن والعفاريت وسيلة تطوى أطول المسافات في أقل الأوقات، وهى تمثل إلى جانب الوسائل السحرية رغبة الإنسان في طي الأحياز الواسعة. إذ إن البطل "يسافر كي يسرد ما شاهده أو سمعه في أمكنة بعيدة وغير مألوفة مركزا في سرده على العجائب والغرائب" (142) وهكذا يعد السفر ذاته مادة شيقة وثرية لاستثارة العجيب والغريب، إذ "لابد من بعض الابتعاد قبل أن ينغمس المحكي في الخرافي" (143).

16. الصراع

يحتدم الصراع بمقابلة "البطل والشرير في معركة مواجهة" (144). وتعد الصراعات الناشبة بين الأبطال والعفاريت في مجمل حكايات الكتابين نموذجا واضحا لهذا النوع من الصراع .

(17 + 27) . (الوسم + التعرف)

تعد العلامة الجسمية للبطل من أهم ملامحه الخلقية، فهو معروف بها، وهى ملتصقة به، وقد ذكر بروب أنه "يتم التعرف عليه [على البطل] بعلامة أو وسم مثل جرح أو علامة على شكل نجمة أو بشيء يعطى له (خاتم، فوطة ... " (145).

والوسم/ العلامة لا تكون فقط للتعرف على البطل، ولكن لإنقاذه أيضا من خطر قد يصبح مهددا لحياته ؛ فابن بنت على الجزار لم ينقذه من القتل بعد اتهامه بالخيانة إلا العلامة التي وجدوها على كتفه، والتي كشفت عن حقيقة نسبه الملكي "فبينما كان الولد جالسا إذ بالوالي والخدم يشدون وثاقه ويطوفون به البلاد كلها . ثم وضعوه في نطعه الدم ونزعوا ما عليه من اللباس فإذا على عضده الأيمن التقليد . فلما رأوه على عضده قال الوالي للسياف: ـ ارفع يدك حتى نستأذن عليه الملك "(146) . وهكذا حققت العلامة/ الوسم الخلقي للبطل النجاة من الموت، وكذلك إثبات صحة نسبه الذي خرج باحثا عنه. إذاً "فالتعرف يفصح في الواقع، عن اختتام عملية بكاملها "(147) .

وقد تكون العلامة المميزة للبطل **رائحته البشرية** التي يشمها الجني فيعرف من خلالها وجوده "إني أشم في قصري رائحة آدمي وأشمها عليك وما كنت اعتادها في قصري "(148). وكذلك يتعرف المقداد على مياسته المفقودة من خلال رائحتها التي ما إن يشمها حتى تختلج مشاعره ويعلم بوجودها في الركب المرتحل "فبينما هو سائر إذ شم رائحة طيبة , فقال لمن هذه الرائحة من قدامنا؟ ولو كانت من ورائنا فأتت من، أجمالنا فكأن المقداد لم يكذب خبر ولم يبات إلا على حذر "(149) .

والأشياء الخاصة ـ شديدة الخصوصية بالشخصية ـ تكون دليلا عليه "فلما جاء زوج المرأة دخل الدار فأبصر خف الملك في بيته فعرفه وعلم أن ذلك الخف لم يصل إلى داره إلا لحظة تقدمت بينها وبينه "(150) . لقد عرف الرجل أن داره قد وطئها الملك من خلال تعرفه على الخف الخاص به .

والعاهة الجسمية هي العلامة المميزة للشخصيات الست في حديث **(الستة نفر)** إذ بها يعرفون ويجتمعون، بل إنها تصبح الآلية الخاصة لماكينة السرد المتتبع لهذه العاهات المتعددة (الحدب ـ العور ـ العمى ـ الفلج ـ قطع الشفة ـ قطع الأذن). وقد يتم التعرف على البطل من خلال النداء الذي يعين من خلاله أوصاف البطل المحددة

له من دون التباس بغيره من الناس "ثم إن المنادى نادى في السوق فصعد خلطخ على دكه يبصر ايش ينادي فنادى على الصبي، فقال خلطخ والله إن الصبي الذي ينادون عليه هو الصبي الذي عندي، أقول لهم ولكن والله ما أقول لهم حتى أمضى إلى الصبي وأبصر ايش عنده، ثم إنه نزل وجرى إلى البيت وقال يا سيدي، قال لبيك، قال قد وصل مسرور الخادم ومعه منادى وقد وصفوا صفتك"(151) . لقد عرف خلطخ أن الصبي الذي عنده هو محمد الموجود وما كان ليعرفه إلا من خلال النداء المحدد لأوصافه المفارقة بالضرورة لغيره . ويدل على ذلك قول الراوي: (وصفوا صفتك) أي علامتك ووسمك المحدد لك دون غيرك.

وتتعرف الخنساء على مغتصبها بالعلامة المميزة له "يا خنساء تعرفيه إن رأيتيه؟ فقالت وكيف لا أعرفه وهو مصور بين عيني وقد أخذت منه علامة واضحة، فقال وما هي هذه العلامة؟ قالت الجارية التي كانت على رأسه والمخصرة التي كانت بيمينه وهي معي"(152) .

وقد ذكر بروب (*) من جملة وظائفه: وظيفتين يعرف بهما البطل، إحداهما الوظيفة رقم ستة عشر، وهي المعنية بوسم البطل وتعريفها هو(الوسم) ورمزها هو (j)، والأخرى رقم سبعة وعشرين وهي المعنية بالتعرف على البطل وتعريفها هو (التعرف) ورمزها (Q)، وعلى الرغم من ارتباط هاتين الوظيفتين برباط قوي، إلا أن بروب لم يربط بينهما، مع أنهما معا يشكلان زوجا متحدا، حيث الوظيفة (j) تعنى وسم البطل بعلامة، بينما تعني الوظيفة (Q) التعرف على البطل من خلال العلامة التي وسم بها من قبل في الوظيفة (j).

18. النصر

يتحقق النصر بهزيمة الشرير/ الأشرار ؛ فالإخوة الثلاثة في حديث (**الملك وأولاده الثلاثة**) يقتلون الأسد الذي افترس أباهم، كما يقتلون اللصوص الذين حاولوا الاعتداء على المملكة، وكذلك يخلصون الجارية المخطوفة من يد

العبد . وفي حديث (**سيحون وجيحون**) ينتصر كوكب بعدما قتل الشرير / الحاجب عصب.

19. انتهاء سوء الطالع

وتشكل هذه الوظيفة مع الوظيفة الثامنة زوجا وظيفيا متحدا، وذلك كما في حصول ابن الملك على الفرس الأبنوس من الحكيم الفارس في مملكة الأميرة وذلك في (**حديث** الفرس الأبنوس وكما في حصول ابن الملك على الخرزة السحرية في (**حديث الجبل المطلسم**).

20. العودة

في أغلب الأحوال يحلم البطل ويتمنى الرجوع لموطنه الأصلي، حيث الدفء والمودة والسكون الذي بدأت منه الحكاية وتبغي الرجوع إليه، لينهي الراوي حلقته الحكائية. والمقتطفات الآتية ترصد بعضا من نماذج العودة:

- "فسرنا فيه راجعين فلحقنا بلادنا بعد سبع سنين من وقت ما سرنا إلى أن رجعنا[153].
- "ورجعت [أم بدر] إلى المدينة البيضاء، مدينة بدر "[154] .
- "وأعطاه مالا جزيلا [أي طلحة] وصيره إلى مصر "[155] .
- "فساروا حتى انتهوا إلى مصر "[156] .
- "وسار راجعا في أكباد البحر أياما عديدة حتى وصل إلى البصرة "[157] .
- "فلما عرفوا القصة اركبوا الجارية على المطية واتوا بها مع الغلام إلى بلدها"[158].

ويرى الباحث أن فعل العودة يمثل لدى الراوي ركيزة أساسية وأخيرة ينهى بها الأحداث، مثلما ينهى بها الحكاية. ويعد ثبات فعل العودة للبطل إيذانا بحلول الوئام ونزول السلام على شخصيات الحكاية وجمهور المستمعين.

وهذه الوظيفة وإن كانت تقنية فنية لها حضورها وبريقها في النص العجائبى إلا أن الاقتصار عليها بصفة نهائية، يعد أمرا مملا وسخيفا لأنه يستهين بعقلية المستمع/ القارئ من ناحية، كما أنه يقلل إن لم يخف لتقنية التوقع والانتظار، التي هي عماد أية بنية سردية منظمة. ولذلك يرى جمال الدين بن الشيخ "أن نقطة الانطلاق هذه تعين للتو نقطة العودة . فالبطل الذي يقوده مصيره بعيدا عن مسقط رأسه، لا يهدأ له بال حتى يعود إليه"[159] .

وفى بعض الأحيان يقنع البطل بالعيش في المكان الذي حقق فيه بطولاته وأحلامه، رافضا العودة إلى مسقط رأسه وذلك لأن "العالم المجهول لا يبعد كثيرا عن العالم المعلوم في الحكاية الخرافية، بل هو قريب منه كل القرب 0 فإذا رحل البطل إليه فكأنما انتقل من مكان إلى آخر، لا لأن هذا المكان المجهول قريب منه، وأنه يستطيع أن ينتقل إليه في خفة ورشاقة فحسب، بل لأن هذا العالم ليس مجهولا بالنسبة له، فلا هو يقف منه موقف الخائف الفزع"[160] .

وعلى الرغم من قناعة بعض الأبطال بالعيش بعيدا عن أوطانهم، إلا أن عشقهم لأوطانهم وأهليهم من ناحية، ولحب الفضول الذي هو أحد الأسس التي تنهض عليه الحكايات العجيبة من ناحية أخرى، يجعلهم يسعون حثيثا إلى رؤية أهليهم وزيارة أوطانهم "وبعث إلى أهله وقرابته وجميع من كان معه من الأحباب فوصلوا إليه في أحسن حالة وأقام الفتى في ملكه"[161]. يرفض البطل العودة لأنه اعتلى عرش المملكة بزواجه من الملكة "وارتحلت مع ابن الملك حتى وصلت إلى القصر فتزوجته وولته"[162] . يرفض الأبطال العودة ليثبتوا في شيء من الغرور مدى ما حققوه من نجاحات، وكذلك مدى حمق مجتمعاتهم التي لم تقدرهم حق التقدير "يا خدام هذه الأسماء بحق ما عليها من اسم الله الأعظم إلا ما صرت الساعة في قصر مملكتي"[163] . إن ابن الملك يقرر رغم طول البعاد العودة لمجرد رؤية أهله ووطنه، ولكنه سرعان ما يعود إلى مملكته وزوجه "ثم أقام هو والجارية في ملكه"[164].

وقد لاحظ الباحث أن وسائل عودة البطل لموطنه تتنوع تنوع وسائل خروجه، فبين (المطية ـ والسير على الأقدام ـ والطيران ـ والإبحار ـ والحمل بالجان والعفاريت) يعود البطل لوطنه وأهله، ولا يقدم الراوي أي وسيلة جديدة عما سبق وقدمه في وسائل الخروج . غير أن الراوي لا يلح كثيرا على ذكر هذه الوسائل .

21. المطاردة

يُطارد البطل من قبل الأشرار الذين يتعقبونه لإيقاع الأذى به . وذلك كما في مطاردة حسرة/ الساحرة لابن الملك في (**حديث الأربعين جارية**) "ثم جعل الفرس يقطع به الأرض ويشق به القفار والبراري والسهول والأوعار والجارية وراءهما في الطلب" [(165)] . وفى مطاردة البحارة المؤتمرين بأمر الوزير لابن الملك الهارب "فصاح الوزير في الشوانى المتبقية في البحر وقال أدركوهم فمن أتى به فله عندنا من النعم ما لا يحصى" [(166)]. وفى حديث (**ملك البحرين**) يطارد الحاجب عصب الغلام كوكب في كل أرجاء المملكة "وأما ما كان من الحاجب عصب فإنه قام في تلك الليلة هو وعشرون غلاما يمشون إلى المكان الذي كان فيه الغلام" [(167)].

وقد لاحظ الباحث أن هذه المطاردات جميعا يبوء أمرها بالفشل، ويحظى البطل/ المطارد بالنجاة والهرب. كما لاحظ الباحث أن حكايات النص المثوي تخلو جميعها من فعل المطاردة، فالبطل هو الذي يطارد الأشرار ويقتفي أثرهم، ويتنقل دون مطاردة تتبعه من الخلف.

22. الإنقاذ

يتم إنقاذ البطل من المطاردة بفعل قوة الوسيلة الحاملة له عن المطارد، فالساحرة حسرة تعجز عن ملاحقة البطل بفعل قوة الفرس السحري/ شاه زنان "والجارية وراءهما في الطلب إلى أن قصرت عن لحاقهما وبعد الغلام عنها" [(168)] . أو لعدم إيمان المطارد بفعل المطاردة "وهذا ابن الملك قد ظلمه وزيره وأخذ الملك منه ... فكروا راجعين حتى وصلوا القصر والقلعة وقالوا للوزير والله يا مولانا ما وقعنا لهم على

خبر "[169] . أو لقدرة المانح على تضليل المطارد وإبعاده "وقالت لخادمها حطه في المسجد والمسجد مقابل للدار واقفل عليه بابه وامنع منه العوام "[170] .

23. الوصول دون انكشاف

حيث "يصل البطل دون أن ينكشف أمره إلى الوطن أو إلى بلد آخر "[171] . ومثاله وصول العروس إلى مملكتها بعد محاولة قتلها دون انكشاف أمرها، ووصول علم الحسن إلى القصر العباسي لتعمل طاهية دون الكشف عن هويتها .

24. ادعاءات كاذبة

حيث "يدعى بطل مزور ادعاءات لا أساس لها من الصحة "[172] . فالأخ الأكبر في (**حديث الملك والثعبان**) يقيد أخاه في شجرة، ويأخذ ما معه من الورق/ الدواء، ويعود لأبيه مدعيا ـ كذبا ـ أنه هو الذي أحضره "وكتفه إلى شجرة كانت بإزائهما وأخذ ما عنده من الورق وقال: اتركه على تلك الحالة وقصد بلاد أبيه ... ولما وصل أرسل إليه رسولا فخرج أبوه وتلقاه هو وأهل مملكته وأصحابه وبنو عمه . فنزل وخلا مع أبيه ودفع إليه الورق . فسأله عن أخيه فقال: تركته في حي بني فلان . ثم أخذ الدواء ومرسه كما وصف له ابنه وطلى به وجهه فانجلى عنه ذلك السواد ورجع لونه كما كان "[173] .

وفى حديث (**طلحة وتحفة**) يدعى رجل/ على محمد بن صالح كذبا وبهتانا في حضرة عبد الملك بن مروان، فيشتاط عبد الملك غضبا على محمد بن صالح، الذي تنهب داره وأمواله وجواريه، ليزداد الأمر تعقيدا في وجه طلحة الباحث عن محبوبته تحفة وبعث إلى محمد بن صالح، فأخبروه أهله أنه سافر إلى مصر فتأسف عبد الملك بن مروان على سفره، وكان في مجلس عبد الملك بن مروان رجل بينه وبين محمد بن صالح عداوة عظيمة وكان شديد الحسد له فقال يا أمير المؤمنين هذا كذب منه ومحال وبذلك أوصى أهله ليدفعوا رسول أمير المؤمنين عن إحضاره إلى مجلس مولانا وإلا فقد رأيته من أيام يسيرة ولم يسير أحد إلى مصر في هذه الأيام "[174] .

25. مهمة صعبة

حيث "يتم اقتراح مهمة صعبة على البطل" [175] . مثل المهمة التي فُرضت على ولدا الملك في (**حديث الملك والثعبان**) "أليس لك ولدان؟ قال: نعم. **قالا له: ابعث** واحداً يأخذ بالثأر ويقتل الثعبان والآخر يأتيك بالدواء" [176]. أو المهمة التي اقترحها صخر على نفسه ليأخذ بثأر أخته ممن اغتصبها "والله لا تركت قبيلة إلا جزت بها حتى آخذ بثأري وأكشف عاري" [177] .

26. الحل

قد تنتهي المهمة "قبل أن تبدأ أو قبل الوقت المطلوب من قبل الشخص الذي خصص المهمة" [178] . فمهمة تخليص الجارية من يد العفريت في (**حديث الملك والغزالة**) تبدأ من لحظة تخليص القربان / الجارية التي قدمها أهل الجزيرة للعفريت "أنا إنسي مثلك وهذا العفريت عدوى" [179] . وقد يتم تجاوز وقت المهمة ولكن ذلك لا يعنى عدم الوصول للحل، بل يعنى زيادة أمد المهمة بوضع صعاب أكثر، وذلك مثلما حدث في (**حديث المقداد والمياسة**) الذي طالت فيه "غيبة المقداد عن أهله وانقضى الأجل الذي كان عمه قد شرطه عليه" [180]. ولكن ذلك لم يمنعه عن مواصلة المسيرة، والدخول في حرب مالك بن رباح وقبيلته ليخلص المياسة من زوجها / البطل الزيف.

28. [*]كشف الادعاء

وفيه "يُكشف أمر البطل المزيف أو الشرير" [181] . فالأخ الأكبر/ البطل المزيف في (**حديث الملك والثعبان**) يفتضح أمره بعدما عاد الأخ الأصغر وعلم الأب بأنه هو الذي أحضر الدواء الشافي "يا بني لقد دلّس عليّ أخوك في أمرك" [182] . وكذلك يفتضح أمر الحاجب عصب/ الشرير الذي آذى الغلام كوكب "ثم إن الغلام كوكب حدثه حديثه وما فعل الحاجب في حقه" [183] .

29. الظهور الجديد

وفيه "يظهر البطل في شكل جديد" (184) . ويكون هذا الظهور في نهاية الحكاية، حيث تم للبطل الانتصار، وأصبح من حقه أن يظهر بمظهر جديد مثل سكنه في قصر جديد كالذي بناه الفتى الدمشقي ليسكن فيه مع العفريتة في(**حديث الملك والغزالة**)، أو تقلده لوظيفة مرموقة مع قربه من السلطان كما حدث مع طلحة في حديثه .

30. العقاب

يتولى الراوي إيقاع العقاب بالوغد للتأكيد على فكرة انتصار الخير على الشر، وللتأكيد كذلك على نجاح البطل في تخطى الصعاب والعقبات. والعقاب الواقع على الوغد/ الخسيس يأخذ **شكلين:**

أ- **عقاب فوري:** ويكون في الغالب على يد البطل الذي ينزله فور علمه بحقيقة وظيفته؛ فظافر بن لاحق بمجرد أن يسال عن صاحب القبة التي وجد فيها الجواري الثلاث ويخبرونه بأنها "للطامة الكبرى والداهية العظمى. هو والله مفرق الكتائب، ومظهر العجائب، هو فلاق الجماجم صاحب وادي الأعاجم "(185) تتعالى بطولته ويتولى تخليص الفتيات بعدما "قام عليه بضربة براه بها كبرى القلم" (186) .

كما يتولى راهب اللاذقية عقاب اللص الذي سرق ما عنده من صدقات بأن أوهمه بالاستسلام والخنوع حتى يعبر على الطاق المفتوح فيسقط في قاع الحجرة السفلية ملاقيا عقابه على ما أراد اقترافه في الحال "فالتفت الراهب فرأى اللص فإذا هو شاب شديد البنية، في يده سيف، فعلم أنه لا قبل له به، فقطع صلاته وفر بين يدي اللص إلى ناحية من البيت في حائطها طاق فأدخل الراهب رأسه في الطاق ورد يديه إلى خلفه كما يصنع المكتوف فلما رأى اللص أن الراهب قد استسلم وخبأ رأسه ألقى سيفه ووثب نحو الراهب ليقبض عليه فانخسف ما تحته وسقط في دهليز القلاية سقوطا أوهنه فمكث على حالته لا يجد محيدا عن الموضع الذي حصل به حتى أصبح فدل

عليه فآخذ وصلب" [187] . وقد استعان الراوي بفاء الترتيب والتعقيب ليدل على حالة العقاب السريع عقب ارتكاب الإثم.

والعقاب الفوري لا يوجد بكثرة في بنية الحكاية العجائبية، لأن بنيتها تقوم على التصاعد والتسلسل، الأمر الذي يؤدى إلى تأجيل العقاب حتى نهاية الحدث المتوازي مع نهاية القصة، ولذلك نرى العقاب الفوري يكثر في غير الحكايات ذات الشكل العجائبى، حيث يتوافق مع بنية الحكاية ذات الحدث الواحد والتي يتكاثف فيها الإثم مع العقاب مباشرة.

ب- **عقاب مؤجل:** ويقع على الشرير بعد فترة زمنية من وقوع فعله/ أفعاله الإجرامية ضد البطل، ويعتمد الراوي على تقنيتي الحذف والإجمال الزمنيتان لتوضيح مدى طول الفترة الزمنية الفاصلة بين وقوع الفعل الضدى وإنزال العقاب ؛ ففي حديث (**ابن التاجر مع الغربي**) يقع العقاب على مجموعة كبيرة من الشخصيات التي أضرت بابن التاجر والرجل الغربي "يا عمى، كيف خرجنا من بلادنا وفى كم عددنا؟.

قال له:

- في اثنين رأسي وراسك .

فقال له:

- نرجع في اثنين.

قال: فسلا سيفهما وضربا رقبة العجوزة وابن السلطان وبنت الملك وولدها وعيال الغربي والرجل الذي معها وقعدا يتحدثان بما جرى لهما" [188] . لقد نزل العقاب على أشرار ظلوا لعدة سنوات يوجهون طعناتهم للبطل ومساعده .

والعقاب المؤجل هو الشكل الأكثر انتشارا في الحكى الشعبي، إذ غالبا ما يؤجل الراوي إنزال العقاب على الشرير حتى نهاية الحكاية التي يتم فيها تمجيد البطل برفعه على العرش وجمع شمله مع زوجه، وفى الوقت نفسه يلاقى الشرير عقابه القاسي جزاء ما قدمه من شرور. وعقاب الأشرار يصادف في نفس المتلقي وبخاصة

الشفاهي ـ هذه النصوص ـ الكثير من الرضا، لأنه يرضى توقعاته من ناحية، كما يلامس لديه النزعة السلطوية؛ فالمستمع غالبا ما ينصب من نفسه ملكا أو قاضيا يحكم على هؤلاء الأشرار بعقاب، ولما يجد حكمه قد نفذ فإنه يفرح ويسر من حكمه المتماهي مع حكم الراوي .

ويعد تأجيل العقاب تقنية فنية مهمة وحساسة، حيث تكمن أهميتها في قدرتها الفنية العالية على إثارة التشويق بحكم التأجيل الذي يحاول اقتناص أكبر قدر من الزمن، وتكمن حساسيتها في حاجتها إلى راو ليس فقط حكاء، بل ويكون متمرسا في الحكي لدرجة تمكنه من الوصول لصيغة التأطير والتضمين، ولذلك فهذه التقنية لم تستخدم سوى في حكايتين، يرى الباحث أنهما من أنضج الحكايات **وهما:**

1- حكاية (**حديث ابن الملك والوزراء السبعة**) وهي الحكاية التي راودت فيها زوج الملك ولده عن نفسه حتى ترث بقتله الشباب والملك "إن أباك قد كبر سنه ودق عظمه . فهل لك أن تقتله بحيلة أتحيل لك بها عليه فتكون أنت الملك وأكون أنا زوجتك "[189] . ولكن ابن الملك يرفض الأمر متعللا بطهارة النفس، والعلم الذي اكتسبه بعد جهل "والله لو عرضت على هذا وأنا جاهل ما فعلته ولا أطعتك، فكيف وقد رزقني الله من العلم ما لم أكن أعلمه "[190].

ويقرر ابن الملك إنزال العقاب على الجارية الخائنة لأبيه بعد مرور الأيام السبعة التي لا بد من بقائها صامتا حتى ينجو من الموت "ولكن لا ينبغي أن أتكلم حتى تنقضي سبعة أيام، فإذا انقضت تكلمت وعرفتك جواب كلامك وآمر بحرقك على خديعتك للملك وما في قلبك من العداوة"[191]. لقد أيقنت الجارية أنها واقعة في العقاب لا محالة، وكان في إمكان الراوي إيقاعه عليها في الحال، ولكنه أجل تنفيذه حتى يفرغ سبعة وزراء من تضمين أربع عشرة حكاية، سبع منها تحض الملك على

عدم التعجيل بقتل ابنه، وسبع أخرى تظهر له كيد النساء، بالإضافة إلى خمس حكايات ترويها الجارية/ زوج الملك لتحريض الملك على إنزال العقاب بابنه . نحن إذا **أمام:**

أ- **فعل ثابت:** ويتمثل في حتمية إنزال العقاب على ابن الملك أو الجارية (اتهام متبادل).

ب- **فعل متغير:** ويتمثل في قصدية استهلاك الوقت لسببين، **أحدهما ظاهر** وهو النجاة بابن الملك من العقاب الذي سينزله الأب عليه من جراء التهمة التي وجهتها إليه الجارية، **والآخر باطن** ويتعلق بضرورة إفساح الوقت أمام الرواة لتضمين حكاياتهم واستكمال فعل القص الذي من أجله قامت الليالي .

2- حكاية (**حديث الملك دارم**) وهي الحكاية الجذرية لجميع حكايات النص المئوي، والتي تنعقد أحداثها على محور العقاب الواقع على جنس النساء عقب اكتشاف الملك دارم لخيانة زوجه مع العبد الأسود، ولما كان العقاب ـ رغم عدم اقتراف شهرزاد لأية جريمةـ سيقع بالضرورة عليها، لذلك اتجهت الراوية إلى تلهية الملك بأحاديثها حتى تتمكن من **أمرين:**

أ- النجاة من الجرم الذي اقترفته غيرها عن طريق تأجيل العقاب حتى يشفى الملك من علته، وتفوز هي بالعفو الملكي وتحظى بالرضا الذكوري " وكان دأب أختها تلهى الملك بالحديث حتى يطلع النهار ويمضى إلى مجلسه . فهذا كان دأبها حتى كملت مائة ليلة وليلة وحملت منه وأمنت من الموت وفكت نفسها وأختها وأمنها الأمير "[192] .

ب- علاج الملك عن طريق تقويمه بالحكى . ولذلك " فجل حكايات ألف ليلة وليلة تبين انه مهما اتسعت الهوة بين شخصين، فإن بالإمكان تحويل العلاقة المبنية على العنف والقهر إلى علاقة مبنية على الرقة والوداعة، بفضل العقل والإقناع. ولعل هذه النظرة المتفائلة من الأسباب التي تحبب الكتاب إلى الصغار والكبار"[193].

والعقاب الواقع على الشرير لا يخرج في الغالب عن دائرة **القتل**[*] " فعمدت إلى السيف الذي تحت ثيابي فأخرجته وهو لا يعلم فضربت ساقيه فقطعتهما فسقط على

وجهه، ثم وثبت على رأسه فعزلته عن جسده وجرته برجليه إلى السرداب الذي طرحت فيه أنا وغيري"(194). فصاحب الزجاج يقتل العبد جزاء على ما اقترفه في حقه وحق الكثيرين من قبله. وكذلك يواجه الأنجب نفس مصير العبد، إذ يُقتل عقابا على آثامه التي اقترفها في حق أمه وأخيه ووزير الرشيد "يا مسرور اضرب رأسه [أي الأنجب] فضرب رأسه طيره فشالوه ورموا به في الدجلة" (195). ويلاحظ أن السيف هو الأداة المستخدمة في تنفيذ فعل القتل.

وقد يكون العقاب **بالنفي** "أرى أن تدفع لكل واحد منهم ما يقوم به وتخرجهم من أرضك" (196). فأم المعتصم تشير على ولدها بنفي ابنتها وعشيقها خارج البلاد. وكذلك يفعل عبد الملك بن مروان مع وزيره ابن أبي القمر "إذا أتى الوزير ابن أبي القمر غدا راكبا فجرده من ثيابه وأقصه من أرضي"(197).

وينفذ العقاب في الغالب البطل نفسه، ونادرا ما ينوب عنه الغير. والعقاب كما يرى الباحث هو رديف فكرة النار التي يلقى الله فيها من عصاه، كما أنها القسيم الشرعي للجريمة، فكلاهما ـ أي الجريمة والعقاب ـ وجهان لعملة واحدة، أو أنهما بتعبير أدق نتيجة مترتبة على سبب، فطالما وجدت الجريمة فلا بد أن يحل العقاب.

31. النهاية السعيدة

تنتهي الحكايات العجائبية بشكل تقليدي (*)، يسعد فيه البطل بالأميرة والملك، كما يسعد فيه الجمهور بانتصار الخير على الشر. وتخلو مجمل الحكايات الواردة في الكتابين من النهايات المفتوحة، التي تثير الأسئلة أكثر مما تقدم الإجوبة "والفصل الأخير من الروايات يعرف لدى أبناء الصنعة باسم جمع الشمل، الذي وصفه هنري جيمس ساخرا بأنه توزيع الجوائز والمعاشات والأزواج والزوجات والأطفال والملايين" (198).

وينبغي ملاحظة أن نهاية صفحات الحكاية تعني نهاية الحكاية نفسها والنهاية كما يعرفها برنس تعني "الحادث أو الواقعة الأخيرة في أي حدث أو عقدة والنهاية

تأتي بعده، ولكن لا يتلوها أحداث أخرى وهي تفضي إلى حالة من الاستقرار النسبي" [199] . وجمع الشمل أو الاستقرار النسبي - بتعبير جيمس وبرنس - تعني واحدة من الأشكال **الأربعة الآتية:**

أ- زواج

وفيه يتم الاكتفاء بإعلان الزواج، حيث يتزوج البطل من محبوبته التي باعدت الأيام بينه وبينها، وذلك كما في حكايات (**غريبة الحسن مع الفتى المصري - نجم الضيا - الفرس الأبنوس - الفتى المصري مع ابنة عمه - مسلمة بن عبد الملك - سليمان بن عبد الملك - ابن التاجر مع الغربي - السول والشمول - بدور وعمر - أبو محمد الكسلان - طلحة وتحفة - المقداد والمياسة**) .

ب- اعتلاء العرش

وفيه يتم الاكتفاء باعتلاء البطل للعرش، محققا المجد الذي غادر وطنه من أجله، وذلك كما في حكايات (**الوزير وولده - جزيرة الكافور - الفتى صاحب السلوك - الأنجب والأشرف - الوزير بن أبى القمر**) .

ج- زواج واعتلاء العرش

وفيه يجمع البطل بين النعيمين، نعيم الزواج بالأميرة / الجارية الجميلة، ونعيم اعتلاء العرش وتحقيق المجد، وذلك كما في حكايات (**حديث الملك والغزالة - الملك وأولاده الثلاثة - على الجزار - الأربعة أصحاب - الفتى التاجر - الملك والثعبان - ظافر بن لاحق - الأربعين جارية - الجبل المطلسم - جلنار البحرية**) .

د- التعويض

في الحكايات التي يغيب فيها الزواج أو اعتلاء العرش كمكافأة للبطل على أفعاله، يتم تعويض الشخصيات بالهدايا والمنح المالية والرضا السلطوي، وغير ذلك من أشكال التعويض. ويوزع الراوي هذه الهبات في الحكايات التي يكون الحدث فيها أعلى من الشخصية، أي عندما تكون الحكاية حكاية حدث أكثر منها حكاية شخصيات، وذلك كما في حكاية (**حديث ابن الملك والوزراء السبعة**) التي يمنح فيها

الملك عفوه وهداياه على الشخصيات "فأمر الملك بإطلاقها وعفا عنها [أي الجارية] ثم أمر للمعلم سندباد بمال كثير وتحف للوزراء كذلك "[200]. وفي حديث **(أبي محمد الموجود)** "صار خلطخ لا يستأذن على أمير المؤمنين هارون الرشيد بل صار واحدا منهم "[201]. وفي حديث **(حلس المضحك مع بهرام الملك)** تنتهي الحكاية التي تتخذ من الحيوان رمزا لها، برضا سلطوي من الملك بهرام على حلس المضحك "ما أبهجني بقربك وأقر عيني بما تفيدني من حكمك وتضربه لي من أمثالك وتجلوه عليّ من ملحك"[202]. وفي (**حديث الأربعة رجال مع هارون الرشيد**) يأمر الرشيد بالعفو والمنح لكل من بطل حكاية الخديعة والعاشقة وطريق الثروة. وفي **(حديث أبي ديسة)** يحظى أبو ديسة بالرضا والمال "فضحك الملك عليه وخلع عليه وأعطاه ألف دينار وجعله من ندمائه، وبقى مع الملك في أطيب عيش"[203].

تعليق ختامي على الدرس الوظيفي

1- يرى بروب "أن عدد الوظائف صغيرة جدا بينما عدد الشخصيات كبير جدا"[204]. وأرى أن بروب بذلك يناقض نفسه، إذ إن عدد الوظائف التي حصرها بروب في حكاياته إحدى وثلاثين وظيفة، في حين أنه لم يحص من الشخصيات سوى سبعة نماذج هي (الشرير ـ المانح ـ المساعد ـ الأميرة ـ المبعد ـ البطل ـ البطل المزيف). وقد أعاد جريماس صياغة هذه الوظائف مع الشخصية ليختزلها في ثلاث مجموعات[*]:

أ- الذات في مقابل الموضوع: ويحكمها دافع الرغبة،وتضم البطل والأميرة والشرير .

ب- المرسل في مقابل المستقبل: ويحكمها دافع الانفصال والاتصال، وتضم المبعد والمساعد .

ج- المساعد في مقابل المناوئ: ويحكمها دافع الصراع، وتضم المانح والمساعد والشرير والبطل المزيف.

2- يضطرب بروب في تعريفه للوظيفة، فهي مرة "اسم يعبر عن فعل (تحذير، استجواب، قتال، الخ)" [205] . ولا علاقة للوظيفة بالشخصية إذ "يجب ألا يعتمد التعريف على الشخصية التي تقوم بالوظيفة" [206] . ثم يعود بروب ليعطى تعريفا آخر للوظيفة يناقض فيه ما قاله "فالوظيفة تُفهم على أنها فعل شخصية تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل" [207] . ثم يستثنى بروب بعض الحالات ليعرف الوظيفة حسب نتائجها "فمن الممكن دائما أن نكون محكومين بمبدأ تعريف الوظيفة حسب نتائجها" [208] . فالوظيفة مرة لا علاقة لها بالشخصية، ثم مرة تعرف على أنها فعل شخصية، ثم مرة أخيرة تعرف حسب نتائجها. ويعود في رده على كلود ليفى شتراوس ليعرف الوظيفة بأنها "تعنى عمل الشخصية من وجهة نظر أهميتها في تقدم القصة" [209] .

3- أن الوظائف التي اعتمدها بروب تعتمد على الجانب المنطقي أكثر من اعتمادها على الجانب الفني، ولذلك نجد أن كل وظيفتين معا يمثلان زوجا وظيفيا، أحدهما يلعب دور التمهيد/ المقدمة، والآخر يلعب دور الحل/ النتيجة؛ فمثلا وظيفة الاستطلاع ثم الحصول ثم الخداع ثم الاستسلام تمثل شكلا هرميا يعتمد الأعلى فيه على الأدنى؛ فالشرير يستطلع الضحية، لكي يحصل على المعلومات، التي تمكنه من الخداع، لكي يستسلم البطل .

لقد صارت الوظيفة إجراءً منطقياً يرصد الشكل أكثر مما يحلل الموضوع. وهكذا يمكن القول أن هناك وظائف معينة تلغى بعضها البعض، وهناك وظائف تفترض بعضها البعض، مثل التحذير ومخالفة التحذير من جانب، والخداع والاستسلام من جانب. وأرى أن هذا التوظيف الثنائي يدفع للمنطقية أكثر مما يدفع للفنية "ويجب ألا تحصر السببية في العلاقة بين الأفعال القصصية" [210].

4- ولأن هذه الوظائف منطقية أكثر منها فنية، لذلك يؤكد بروب على مبدأ الترتيب التصاعدي لهذه الوظائف في الحكايات التي تغيب فيها كثير من الوظائف، ولذلك

يقول بروب: "إن كل الحكايات لا تعطينا الدليل على كل الوظائف لكن هذا لا يغير إطلاقا قانون الترتيب. إن غياب وظائف معينة لا يغير ترتيب البقية"[211]. ولذلك نقول لبروب ماذا تقول في الحكاية التي تبدأ بوظيفة وصول بدلا من وظيفة غياب؟. وماذا تقول في وظيفة خداع رغم عدم وجود استطلاع أو حصول؟ . وماذا لو فوجئنا بوظيفة نصر دون وظيفة عقاب؟ . ورغم أن قالب أكثر الحكايات العجائبية واحد، إلا أن المسألة الفنية لا تحكمها قوانين جامدة وثابتة، كتلك التي أكد عليها بروب، إذ إن الفنية تستدعي دائما التجديد والتغيير والتحوير، وإلا ما عدت فنية من الأصل .

5- أن الوظائف ليست جميعا على نفس القدر من الأهمية، فهناك وظائف شديدة الأهمية ولا يمكن الاستغناء عنها، في حين أن عددا لا يستهان به من جملة هذه الوظائف يمكن الاستغناء عنه، أو حتى إغفاله دون أن تتأثر البنية الهيكلية للحكاية، أو حتى في دراستها بتأثير كبير . وقد عاب كلود ليفي شتراوس عليه ذلك عندما ذكر أنه "من بين الواحدة والثلاثين وظيفة يمكن رد وظائف عديدة منها إلى نفس الوظيفة التي تظهر مرة ثانية في لحظات مختلفة للقصة بعد أن تخضع لتحويل واحد أو عدة تحويلات"[212] . كما اعتبر تودوروف أن رقم (31) الذي اختاره بروب اعتباطي إلى حد كبير لأنه "رقم كبير جدا وصغير جدا في آن واحد ... فهو صغير جدا إذا سلمنا بأن كل الأفعال الممكنة يجب أن تؤدى بموجب تجميعات اختيارية إلى واحد وثلاثين فعلا فقط، وهو كبير جدا إذ نحن لم ننطلق من تنوع الأفعال"[213] .

ثالثا: الآليات السردية

1- الصدفة

الصدفة من الآليات التي يعج بها الحكى الخرافي، يزج بها الراوي باستمرار ليخلّص نفسه من عناء إقامة ترابط سببي ومنطقي للأحداث، ولذلك فإن "التسليم بمبدأ الصدفة يعني تقطيع سلسلة الوجود الإنساني إلى حلقات منفصلة لا رابط بينها ولا علاقة من أي نوع، وبذلك يفقد الوجود الإنساني معناه لأنه ينبني أساسا على قانون السببية أو مبدأ العلية، الذي لا يتغير بتغيير المكان أو الزمان" [(214)].

والصدفة من الآليات المتوارثة من السرد الشفاهي، القائم على تدشين الأحداث وإقامتها بروابط واهية، لأنه يعتمد على مبدأ الحكى من أجل غايات تربوية وأخلاقية وتعليمية، ومن أجل هذه الغايات بالإضافة لجانب التسلية واللهو، ظهر عنصر المصادفة بشكل كبير في الحكايات الخرافية. والصدفة "عنصر مخلخل للبناء الدرامي بسبب الثغرات التي يحدثها" [(215)]، ولذلك يرى عبد الله إبراهيم أن أحداث/ أفعال السرد الخرافي "لا تتطور نتيجة لأسباب موضوعية فنية، تجعله يتنامى شأن الفعل في السيرة الشعبية، وإنما هو فعل يخضع للمصادفات" [(216)].

وظهور الشخصيات من أبرز المواطن الحكائية التي يظهر فيها عنصر الصدفة، فكثيرا منها يبرز للوجود الحكائى من خلال لقاءات تصادفية؛ فالأصحاب الأربعة بعدما يدخلون بغداد ويسكنون دارا واحدة "سقط عليهم الشباك فقاموا من حينهم ونظروا ما الخبر فرأوا جارية" [(217)] ظهرت الجارية التي كأنها البدر الطالع فجأة وبدون سابق إنذار، ظهرت مع سقوط الشباك، الذي لم يخبرنا الراوي عن سبب سقوطه، لأنه سقط ـ فقط ـ لتظهر الجارية ويتصارع عليها الأصحاب الأربعة .

وفى حديث (**الملك والغزالة**) يظهر الفتى البصري الذي أوصى بنصف ماله للفتى الدمشقي مصادفة "فبينما أنا ذات يوم جالس في أعلى القصر إذ نظرت إلى فارس عليه درع وسلاح. فأقبل عليّ واستأذن بنزوله" [(218)] . يظهر الفتى البصري

فجاة، وبدون رابط سببي، ولذلك استخدم السارد "صيغه إذا الفجائية الأليفة لدى السارد [فهو] يدخرها دائما لإعلان بداية الحدث الخطير والأمر الغريب" [219].

وهكذا يصبح دخول الشخصيات للحدث مفاجأة ليس على القارئ فحسب، ولكن على الحدث أيضا، كما تظهر الكثير من الأشياء بشكل عفوي اعتباطي في المسار الحكائي.

وفى حكاية (**طريق الثروة**) يظهر الأعرابي لصاحب طريق الثروة في المسجد، ليخرجه من الفقر إلى الغنى، ويمده بالأموال ويرشده للحصول على كنز الكيمياء بلا أي ارتباط عضوي بينهما، اللهم إلا أن يكون ظهوره استجابة للدعاء الذي ما إن فرغ منه حتى ظهر المعين في التو والحال. وفى حكاية (**ابن التاجر مع الغربي**) يصبح ظهور الرجل الغربي مرتبطا بالمحن التي تلم بابن التاجر، فإذا ما أشرف البطل على مصيبة أو محنة ظهر الغربي منقذا ومخلصا، ولنا أن نتساءل عن الظهور المفاجئ للمساعد باستمرار، لأنه ظهور غير مبرر فنيا، بل ويعد اختفائه أيضا غير مبرر، لأن الراوي الذي أرسله بعنايته المنقوصة يظهره في **موقفين:**

أ- ليعلمه صنعة أو حرفة تساعده على النجاة بنفسه من قبل أن يقع في المحنة نفسها.

ب- ليصنع له الكروسة التي يهرب بها مع ابنة الملك قبل القبض عليه .

ويختفي بعد هذين الموقفين لأسباب أيضا غير منصوص عليها، وبالتالي فهي ليست معروفة أيضا . وعلى الرغم مما في المصادفة من استخفاف بالقارئ وعقليته، إلا أن وجودها كما يذكر ديفيد لودج "يسمح بإقامة علاقات خلابة ومفيدة بين أشخاص لم يكونوا عادة ليتعارفوا" [220].

وقد ينهض **الحدث** الحكائي بأكمله على آلية المصادفة التي يتكرر حدوثها بشكل لا يمكن تقبله إلا في إطار فكاهي يشفع لها بالتواتر، ولذلك يرى لودج أن "جمهور الكوميديا سيتقبل مصادفة غير محتملة من أجل الفكاهه التي تنطوي عليها" [221]. وذلك مثلما حدث في حكاية (**أبى ديسة**) الذي تساعده الصدف الساذجة على تبدل حاله

من الفقر إلى الغنى، ومن البطالة للعمل، ومن العيش في الهامش إلى مجاورة الملك وابنته، وقد برزت الصدفة في الحكاية على **النحو الآتي:**

1. إخباره ابنة الملك عن ولادتها لولدين "ومن الاتفاق كانت تلك الليلة ليلتها ... فضربها الطلق ... فولدت ابنا وبنتا " (222) .
2. تعرفه على لصوص خزانة الملك "وكان من الاتفاق أن ... قال اللص عرفني ورب الكعبة " (223) .
3. تعرفه على الخادم الذي أبصر البطة المبتلعة لخاتم الملك "فطلع الخادم إلى عصفور وهو يقول في نفسه هذا الحكيم قد أبصر البطة في الستر وقد عرف أنها أخذت الخاتم والساعة يعرف أنى أبصرتها " (224) .
4. معرفته لما أخفاه الملك في يده "وكان اسم امرأة عصفور جرادة فأراد بقوله جرادة ما وقعت أنا في ذا الصداع " (225) .
5. إجابته عن الأسئلة الثلاثة الموجهة إليه من منجم الروم.

وإذا جاز لنا أن نعد إخباره لابنة الملك عن ودلالتها من قبيل البشارة بعدما شاهد حملها، وأن تعرفه على اللصوص والخادم المبصر للبطة على أنه خوف فاضح لمقترفي الإثم، فإنه لن يقبل ولو حتى بمبدأ النسبة المتفاوتة (واحد لمليون) قدرته على فهم الأسئلة التي وجهها إليه المنجم الرومي على شكل إشارات وإجابته عليها بإجابات صحيحة.

وقد تصبح الصدفة النقطة التي يتأزم عندها الحديث ويتعقد ؛ ففي اليوم الذي تُزف فيه غريبة الحسن على الفتى المصري، تتعرض لحاجة وهي في طريق حملها على الدواب من دار أبيها إلى دار زوجها، فتمضي الدواب في طريقها لتحضر دواب الخليفة التي تحمل الجواري، فتركب معهم عن طريق الصدفة لتُحمل إلى قصر الخليفة في بغداد "فلما كان وقت الوعد الذي تواعدا فيه بعث أبوه بالمطية والخادم ومنديلا بالثياب وسار ذلك كله إلى والد الجارية وكان اسمها غريبة الحسن وخرجت الخادم

من الدار فتعرضت لها حاجة فرجعت لتأتي بها وتركت المطية عند باب الدار وصاحب الغيب يدبر كيف شاء القدر. وذلك أن صاحب مصر والإسكندرية كان بعث إلى المعتصم بمائة جارية على مائة مطية، فمرت بالجارية وهي واقفة عند باب الدار على مطيتها فدخلت في جملتهن ومشت معهن وهي لا تعلم أين تسير " (226) .

وفي حديث (**مسلمة بن عبد الملك**) تبرز الجارية وكأن الأرض انشقت وأخرجتها لحظة هيامه في الوادي الفسيح "فبينما هو كذلك إذ كانت منه التفاتة، فنظر إلى جارية هي أحسن خلق الله تعالى " (227) .

وفي (**حديث طلحة وتحفة**) يطل الخليفة عبد الملك بن مروان برأسه دون سابق مقدمات تؤسس لدخوله في صلب الحكي، حتى إن شخصية البطل نفسه/ طلحة تفاجئ بجلوسها بجانبه "وهم أن يأكل، وإذا بفارس على فرس عربية وعليه زي الملوك " (228) . وفي (**حديث الستة نفر**) تظهر شخصية المساعد لصاحب الزجاج مثلما تظهر شخصية المضاد، بلا حول ولا قوة من الأحداث المتراتبة؛ ففي الوقت الذي ينكسر فيه الزجاج ويقعد البطل ملوما محسورا، تظهر المرأة الغنية لتساعده بالأموال، وما أن تنصرف هذه المرأة حتى تظهر العجوز المخادعة التي تنصب شباكها لتسرق أمواله وتحاول قتله.

والأماكن أيضا من أهم المواطن التي يبرز فيها عنصر الصدفة، فكثيرا منها يطل برأسه في النص الحكائي بشكل اعتباطي وعفوي، ما إن يلتفت البطل بأم رأسه حتى يراه فجأة وكأن الجن قد شيدته في طرفة عين "فكانت منه التفاتة فرأى على شاطئ الوادي، من الناحية الأخرى قبة من الشقيق الأبيض " (229) .

ولعل تكرار عبارة من قبيل (أما أصبت ناهيا ينهاك أو زاجرا يزجرك عن دخول الواد وعهدي بهذا الموضع أنه لا يدخله أحد) (*) تدل دلالة واضحة على ظهور أماكن ما كان البطل ليدخلها أو يجاوزها لولا الصدفة التي جعلته يسير بلا اتفاق، لتظهر له وكأنها ما عُمرت وأنشئت إلا لنشاهدها وندخلها معه بمحض الصدفة.

وتزخر معظم حكايات الكتابين بهذا النوع من الأماكن السحرية والبحرية ؛ فالأماكن السحرية تبزغ في الحكاية بزوغ ساكنيها من المردة والعفاريت، ومن هذه الأماكن (جزيرة الطلسم السحري في حديث (**الجبل المطلسم**) ـ ومدينة إبليس في حديث (**السول والشمول**) والقصر السحري للأربعين جارية في (**حديث الأربعين جارية**) ـ ووادي النمل وأرض النسانيس في (**حديث سعيد بن حاتم الباهلي**) ـ ومغارة الدير وجزيرة الكافور ومغارة التاج في (**حديث الأربعة مطالب**) .

والأماكن البحرية يبرزها الراوي للسامع/ القارئ دون سابق إنذار أو تقديم ؛ فالمركب أو السفينة التي يتقاذفها الماء والريح كأرجوحة طفل، تتهادى يوما بعد آخر لترسو على جزيرة أوجدتها الصدفة في اللحظة المناسبة "وركبنا وسرنا بريح طيبة... فإذا هي جزيرة بيضاء "[230]. من المقتطف السابق نلاحظ أن الراوي يستخدم إذا الفجائية في التعبير عن مفاجأة مشاهدته لجزيرة الكافور، مثلما استخدمها قبل ذلك في التعبير عن ظهور الشخصيات، وكذلك يستخدمها راوي (**حديث الوزير وولده**) للتعبير عن ظهور جزيرة أخرى "فبينما هما سائران في البحر والريح تجرى بهما طيبة إذ لاح لهما جبل عظيم أسود في وسط البحر "[231]، وكذلك يستخدمها راوي الحديث نفسه للتعبير عن إحدى الجزر السحرية "وذلك أنهم ساروا في أكباد البحر مدة عشرين يوما فإذا هم قد أشرفوا على صنم ... حتى جاوزوا على السبعة أصنام، فقامت معهم جزيرة عظيمة "[232].

وتعد الصدفة من قبيل **الحوافز الديناميكية** التي تعمل على تغيير الأحداث وتقلبها، لأنها تعد نقطة فارقة في الحدث المتحول من وضعية ثابتة/ ساكنة لوظيفة متحركة قلقة، وذلك كما في الصدفة التي جعلت زهر البساتين يعود لحاجة بعد

خروجه مرتحلا مع الشيخ مدبر الرياسة للهند فيجد زوجه/ ابنة عمه في وضع خيانة مع عبدها الأسود" فقال للشيخ:

- يا سيدي، نسيت في داري حاجة فتربص حتى أعود إليك .

ثم إنه أتى إلى منزله فوجد باب داره مفتوحا فدخل الدار وصاح بابنة عمه فلم تجبه . فأتى إلى سريره ورفع الستر ونظر فإذا بابنة عمه نائمة وإلى جانبها أسود معها" (233) . وجريمة الزنا من الجرائم ذات الصفة الديناميكية في الحدث الحكائي، فبموجبها تصدم الشخصية ويتحول الحدث لوجهة غير التي كان عليها .

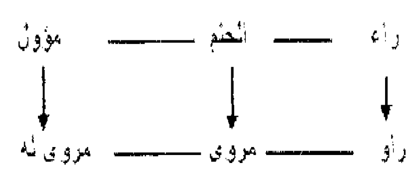
وقد لاحظ الباحث أن اكتشاف هذه الجريمة لا يتأتى إلا بمحض الصدفة، كما في المثال سالف الذكر، وكما في مشاهدة زهر البساتين لهذه الجريمة في قصر الملك دارم، وكما في مشاهدة ابن التاجر للمرأة التي في الزجاجة مع الرجل الغربي .

2- الحلم

الحلم آلية سردية اعتمدها الراوي في حكيه الشعبي لتلعب دور الرمز/ الدال الذي يبحث عن مرموزه/ مدلوله، سواء من داخل الحكى/ إحدى الشخصيات، أو من خارجه/ القارئ . والحلم هو "أي تجربة سمعية أو بصرية تروى على أنها قد حدثت أثناء النوم" (234) . ويتم تعيينها بعبارات من قبيل (رأيت في منامي، شاهدت أثناء نومي، حلمت أن) . والثقافة الإسلامية تقيم حدودا فاصلة بين مشاهدة منام حلمي ومنام رؤيوي، إذ (الرؤيا من الله والحلم من الشيطان) (*)، بل إن الرؤيا هي أخر ما تبقى من النبوة . ويلعب الحلم وظيفة النبوءة التي يبرزها الراوي في بداية حكايته، ثم يمضى شوطا طويلا من روايتها ليعود إليها وقد تحقق ما تنبأ به الحلم وهكذا "يكتسب سرد ما سيحدث لاحقا **Nachgeschichte** شكل حلم منبئ أو نبوءة" (235) .

وهكذا يصبح الحلم بذرة استباقية في بداية الحكى، وبؤرة مركزية في معمار الحكاية ككل "فأحضر ولده الأكبر وكان اسمه بهرام فقال له اعلم أنى رأيت البارحة

في منامي كأني راكب على فرس أدهم وأنا متقلد بسيف مغمد وعلى عمامة سوداء وعلى بدني ثوب أسود من الديباج الأسود وأنا سائر في برية مقفرة ما فيها ماء ولا مرعى، ثم انتهى بى المسير إلى بحر عجاج فمن شدة ما داخلني من الرعب في تلك البرية رميت روحي كما انأ في ذلك البحر بحصاني فقطعته إلى الجانب الآخر، فما عندك يا ولدى في تفسير هذه الرؤية؟ فقال يا أبتاه أما الحصان فعز وأما السيف فقوة واما السواد فسنين كثيرة تعمرها وأما البحر فحياه تزيد على المائة عام في ملك دائم وعز مقيم، ففرح الملك بتفسير ولده المنام وقال يا بني طب نفسا فأنت ولى عهدي ووارث ملكي من بعدى، فلما انصرف ابن الملك الكبير من عند والده استدعى الملك بولده الأوسط وقال له يا ولدى إني رأيت في منامي كيت وكيت وذكر له ما ذكر لأخيه وما رآه في منامه، فقال له يا والد تملك ملكا عظيما وتقوى قوة زائدة من بلدك هذه إلى بحر الظلمات وربما تخوض الظلمات مسيرة يوم وأكثر لأنك خضت بفرسك في ذلك البحر الأسود، ففرح الملك بذلك وقال يا بني أنت قسيمي في ملكي ووارث نعمتي، ثم انصرف واستدعى بولده الصغير وقال له يا ولدى اعلم أنى رأيت في منامي كذا وذكر له ما ذكر لإخوته، فعندها اصفر وجهه وقال يا سيدي أعوذ بالله من هذا المنام لأن السواد هم عظيم وربما ظهر عليك ملك لا تقوى على دفعه وربما كان من ظهرك وأنا هو ذلك" [236] . يختزل الحلم عناصر الحكاية، فلكي "نكون أمام نص الحلم لابد من تحول الرائي إلى راو" [237]، وذلك على النحو الآتي:



يلعب الرائي دور الراوي الداخلي المشارك في حين أن مفسر الحلم الذي هو بالضرورة سامع له يلعب دور المروى له، ويبقى الحلم نفسه رسالة أو مروى بين

الطرفين. ولنا أن نتساءل عن اختلاف الإخوة الثلاثة في تفسير الحلم؟ وهل هو حلم أم رؤيا؟ وما أصح هذه التفسيرات؟ ولماذا ؟ .

انقسم الإخوة الثلاثة إلى **فريقين** في تفسير هذه الرؤية:

الفريق الأول: (ويضم الأخ الأكبر/ بهرام والأخ الأوسط) وكان تفسيرهما للأب/ الملك تفسير ايجابي يسترضى الرائي من ناحية، ويلوى عنق الرمز من ناحية أخرى وغير صائب في الأخيرة .

الفريق الثاني: ويشمل الأخ الأصغر فقط، وكان تفسيره سلبيا بالنسبة للرائي، ولكنه صحيحا من ناحية التأويل، لأنه عمد إلى تفسير الشفرة السيميائية في الحلم بما يتوافق مع السياق الدلالي للشفرة من ناحية، وللواقع الخارجي عن الحلم من ناحية أخرى . والسياق الدلالي للعلامات السيميائية يتمحور حول اللون الأسود الذي يغطي (العمامة والثوب والبحر وغمد السيف) . واللون الأسود كما هو معروف في الثقافة الشعبية والرسمية يوحي بالحزن والحداد والهم العظيم. كما يُعد بقاء السيف في غمده علامة على الجبن والضعف، لأن الوظيفة الأساسية للسيف هي الإشهار عن الشجاعة والقوة، ويؤيد هذا التأويل من ناحية الواقع، الاستهلال الحكائى السابق لهذه الرؤيا وهو الاستهلال الذي يؤكد على كبر الملك/ الرائي وانشغاله بولاية عهد مملكته قبل مماته "كان ملك من ملوك فارس وكان ذا ملك عظيم وخطب جسيم، وكان له ثلاثة أولاد ولم يزل في عيش رغد إلى أن صار له من العمر ثمانين سنه، ثم إنه افتكر في بعض الأيام في ملكه ومن يكون ولى عهده من بعده"[238].

ويرى الباحث أن هذه المشاهدة المنامية ما هي بحلم، بل هي رؤيا وذلك لأن الرائي وصفها بلفظ الرؤيا أربع مرات، ولم يرد لفظ الحلم مرة واحدة، يضاف لذلك تحولها في نهاية الحكاية لواقع تأويل الابن الأصغر "فقال له يا أبت هذا تأويل رؤياك قد جعلها ربى حقا"[239]. إن المسافة الزمنية والمكانية والحكائية الفاصلة بين هذه المشاهدة وتحققها على أرض الواقع، بالإضافة للتناص اللغوي والبنائي مع رؤيا سيدنا

يوسف ﷺ، تؤكد أنها ما كانت بحلم، وهكذا يصبح صدق المشاهدة خارجيا ـ أي خارج المنام ـ معيارا رئيسا وفارقا بين الحلم والرؤيا .

وقد يلعب الحلم دور المنذر، الموجه للشخصية ليتعدل سلوكها من الدناءة للرفعة "إني رأيت فيما يرى النائم كأن العقاب الذي على سرير سخطي قد طار إلى السماء ... فقلت لذلك الشاب التوبة ! وأعطيته عهودا ومواثيقا في ترك الظلم والعدوان واستبقاء النساء والولدان وأن لا أكون في ديني خوانا، فقال لي إن أردت يا شمراخ الولد فهبه للواحد الصمد ! ثم غاب عني ما أبصرته فانتبهت مذعورا من هول ما رأيت وعاينت"[240]. لقد تحول الشمراخ بعد رؤيا منامه لملك عادل، رحيم، وهكذا تحول الحلم إلى نقطة فاصلة في حياة الشخصية، فما قبل الحلم (ظلم وطغيان وقتل وقهر وعقم)، وما بعد الحلم (عدل، رحمة، إحسان، خصب) .

والحلم من الحوافز الموجهة لسير الأحداث "فلما كان في بعض الليالي والسول نائم وإذا به قد رآها في منامه وهي تعاتبه وتقول يا ابن عمي أي وقت نسيتني وقد قعدت بين أهلك، وقعدت تبكي وهي متطلعة إليه من صومعة راهب وهي تعاتبه"[241]. فالسول الذي قعد باكيا لا حول له ولا قوة، حوله الحلم إلى رحالة يجول البلدان بحثا عن الشمول المخطوفة، كما أنبأ الحلم أنها في صومعة راهب .

والحلم ذو طبيعة سيميائية، تعتمد الألوان والحيوان والصور المتتابعة المجتزأة من الواقع المعيش، لتدل على ما كان أو سيكون للرائي "وتعبير الرؤى والأحلام على هذا النحو لا يعدو أن يكون كشفا عن المضمون الرمزي للصورة، وانتقالا يدل عليه الوضع الفيلولوجي لكلمة التعبير من المحس إلى المثال، وذلك لأن الصورة ليست مقصودة لذاتها في الحلم، وإنما هي تركيب تخيلي للدلالة الرمزية"[242]. ولذلك تلعب الحالة النفسية للرائي ـ وقت المشاهدة المنامية ـ دورا مميزا في تحديد خوف/ أمن الرائي وقت الحلم "كأني رأيت روحي في روضة خضراء وأشجار مورقة وأنهار جارية فبينما أنا انظر إلى حسن ذلك وإذا بأسد عظيم قد ملأ الأرض بزئيره وأقبل قاصدا

نحوى لا يريد غيري، فلما صار بين يدي لطى بالأرض فأومأت إليه فخضع لي، فتناولت بناصيته وركبته فقام وسار بى أحسن سير فسررت بذلك أحسن سرور" [243] . لقد سُرت المحلية في رؤيتها، ولذلك اطمئن قلبها بعد ذلك لعلاقة حبها مع الموهوب، وما سرورها إلا بسبب شفرة العلامة الحلمية الدالة على علو المكانة (ركوب الأسد)، وراحة النفس بهيمان الروح في الرياض التي تحفها مشاهد الجمال (أشجار، أنهار).

3- الحيلة

الحيلة من الآليات السردية التي تشتهر بها الحكايات الشعبية، وهى ابتكار عقلي يلحقه الراوي بالبطل ليخدع بها المضاد أو المعيق، يتخطى بها - أي البطل - الحواجز ليعتلى عرش المجد. يستخدمها وقت الأزمات هو أو مساعده للوصول إلى نتائج ايجابية ولتدل دلالة واضحة على رجاحة عقله وحُسن تصرفه. وأحسب أن الراوي الشعبي قد استمد هذه الآلية من أدب الشطار والعيارين والمكديين الذي يتميز بعنصر المغامرات التي تقوم على الحيلة والجرأة النفسية والشجاعة، أو ما أطلقت عليه الحكايات مصطلح مناصف أو ملاعيب وهو عنصر، في حد ذاته مقبول فنيا بل لعله العنصر المميز الوحيد الذي يضفى على هذا النوع من الحكايات المزيد من الحيوية ويعطيها شكلها الفني المستقل والأصيل[244].

وتُستخدم الحيل من أجل وظيفة واحدة، هي الإنقاذ، إذ لولا الأزمة التي تنسج خيوطها حول البطل، ما ابتكر الراوي الحيلة لتخرج الأحداث المتأزمة من لحظة التعقد والاشتباك إلى لحظة الحل والانبساط . وقد نوع الراوي في استخدام هذه الحيل على النحو الآتي:

أ- حيلة القص

يعد القص في حد ذاته حيلة تستخدمها الشخصيات للنجاة بنفسها من الخطر، ولعل أوضح مثال على ذلك، هو قص شهرزاد الذي نجت بواسطته من مقصلة دارم. وكذلك ينجو الفتى صاحب السلوك بقصه من عقاب الخليفة. وينجو الوزراء السبعة

من غضب الملك وعقابه بقصهم للحكايات . وينجو ثلاثة أشخاص من السجن في (**حديث الأربعة رجال مع هارون الرشيد**) بقصصهم .

ب–حيل الخروج والدخول

ترتبط حيل الدخول والخروج بالمكان ارتباطا وثيقا. ولا شك أن حالة التعدد والامتداد والاتساع المكاني في مجمل الحكايات الشعبية يدفع لظهور هذا النوع من الحيل. وتتعدد صيغ الحيل الدخولية والخروجية على النحو الآتي:

1. **حيل التخفي والتنكر:** ومنها تغيير الاسم، كما في تخفى المحلية وراء اسم المخادع، وتخفى سليمان بن عبد الملك خلف اسم أسد بن عامر، ومنها تغيير الملابس .
2. **حيل الادعاء:** وذلك مثل ادعاء ابن الملك لمارسة مهنة الطب، لكي يصل إلى جاريته المخطوفة، وإدعاء ابنة الملك للجنون لتهرب مع ابن الملك، وإدعاء الدب الموت في (**حديث حلس المضحك**)، وإدعاء الراهب للاستسلام في (**حكاية الراهب**)، وإدعاء اللص أنه سهل المحدث في حديث (**الأربعة رجال**).
3. **حيلة صناعية**

وبها يتم صناعة آلات ترصد حركة الداخل للمدن، وهي بذلك تشبه الرادارات التي تنذر بوجود وافد غريب . وذلك مثل الطلسم الذي صنعه الهندي في حكاية(**الفرس الأبنوس**)، والطاووس ذو الأجنحة الملونة في حكاية (**حديث الملك الثعبان**) .

ج– حيل النساء

وهي حيل تعتمد على المكر والدهاء، وتتخذ من التخفي والكذب والأنوثة وسائل تحتال بها لخديعة الزوج، وذلك مثل حيل النساء في (حكاية الببغاء، غلام الخليل، دموع الكلاب ـ كيد العجوز ـ تمثال الفيل).

أو حيلهن للوصال مع الحبيب، وتقوم بهذا الدور دائما العجوز التي تحتال لجمع الحبيبين رغم أي فوارق سياسية أو اجتماعية، ومن ذلك حيلتها المتكررة بعمل ممشى

يصل الفتى بالجارية في (**حديث على الجزار**) و(**حديث ابن التاجر مع الغربي**) .
وحيلتها في إدخال الفتى في صناديق التجار في حديث (**عز القصور ووضاح اليمن**).

د- الحيل السحرية

ويتم من خلالها استخدام السحر وطقوسه لتجاوز عقبات وصعاب تعترض طريق البطل. ويخترع الراوي هذه الحيلة ليثير بها لعاب الجمهور الذي تسيطر على عقليته بنية الخرافة. ومنها حيلة الشيخ سعادة بن عمار في تعطيل الطلسم السحري المانع لدخوله إلى فم الدهليز، ومنها أيضا حيلته في إبطال الطلسم الإنساني المانع لدخوله القصر.

ومنها أيضا حيلة الفتى في (**حديث الملك والثعبان**) لإبطال طلسم الثعبان المحيط بشمس الثعابين، ومنها حيلة الرجل الذي حوّل الدراهم لقراطيس في (**حديث الأحدب**)، وحيلة الرجل الذي حول الكبش المذبوح لإنسان في (**حديث الأعور**)، وحيلة أم الملكة لاب في تحويل الدنانير الذهبية لقطع خزف في يد بدر، ومنها حيلة ابن الملك في إبطال عمل الطلسم الممسك للمراكب عن التحرك في (**حديث الجبل المطلسم**) .

الهوامش

(1) ساندرا ناداف: الزمن السحري وجماليات التكرار ـ مجلة فصول ـ المجلد الثالث عشر ـ العدد الأول ربيع 1994 ـ ص 91 .

(*) يعرف جيرالد برنس الإطار بأنه (سرد يطمر فيه سرد آخر ، سرد يؤدى وظيفة إطار لسرد آخر، وذلك بقيامه بوظيفة القاعدة أو الخلفية التي ينطلق منها) ـ أنظر جيرالد برنس : المصطلح السردي ـ (ترجمة) عابد خازندار ـ مراجعة وتقديم / محمد بريرى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ المشروع القومي للترجمة ـ ط1ـ2003 ـ ص91 .

(2) تزفيتان تودوروف : مقولات السرد الأدبي ـ (ترجمة) الحسين سحبان وفؤاد صفا ـ من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ـ مرجع سابق ـ ص 56 .

(3) د/ ناصر عبد الرازق الموافي : مرجع سابق ـ ص 22 .

(4) د / السيد فضل : حكايات السندباد ـ مرجع سابق ـ ص 69 .

(*) يرى د/ وحيد السعفى أن قصة آدم عليه السلام في تفاسير الخلق الأولى تعد الإطار العام لكل القصص القرآني ـ انظر د/ وحيد السعفى: العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن (تفسير ابن كثير أنموذجاً) ـ تبر الزمان ـ تونس ـ 2001 ـ ص 83 .

(5) ف شلوفسكى : بناء القصة القصيرة والرواية ـ نظرية المنهج الشكلي ـ مرجع سابق ـ ص 123 .

(6) فدوى مالطي دوجلاس : بناء النص التراثي (دراسات في الأدب والتراجم) ـ سلسلة دراسات أدبية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1985 ـ ص 109 .

(7) د/ صبري حافظ : جدليات البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ ـ فصول ـ المجلد الثالث عشر ـ العدد الثاني ـ صيف 1994 ـ ص 23 .

(8) مائة ليلة وليلة : ص77 .

(9) المصدر السابق : ص 77

(10) جوزيف كيسنر : شعرية الفضاء الروائي ـ (ترجمة) لحسن أحمامة ـ أفريقيا الشرق ـ المغرب ـ ط 1 ـ 2002 ـ ص ـ 106 .

(*) من الحكايات التي انتقلت من الكتابين للنص الألفليلى ـ حكاية زواج الملك بدر باسم بن الملك شهرمان ببنت الملك السمندل ـ حكاية أبى محمد الكسلان مع هارون الرشيد ـ حكاية الحكماء أصحاب الطاووس والبوق والفرس ـ حكاية بدور بنت الجوهري مع جبير بن عمير الشيبانى ـ حكاية تتضمن مكر النساء وأن كيدهن عظيم .

(11) مائة ليلة وليلة : مقدمة المحقق د/ محمود طرشونة ـ ص41 .

(12) ف شلوفسكى : بناء القصة القصيرة والرواية ـ نظرية المنهج الشكلي ـ مرجع سابق ـ ص 142 .

(13) المرجع السابق : ص 183 .

(14) شعيب حليفى : شعرية الرواية الفانتاستيكية ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط1 ـ 1997 ـ ص 154 .

(15) شعيب حليفى : شعرية الرواية الفانتاستيكية ـ مرجع سابق ـ ص 155 .

(16) مائة ليلة وليلة : ص 90 ، 91 .

(17) امبرتو إيكو : القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية) ــ ترجمة أنطوان أبو زيد ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت / الدار البيضاء ـ ط1 ـ 1996 ـ ص 148 .

(18) صبري حافظ : جدليات البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ ـ مرجع سابق ـ ص 25

(*) أشار إلى مثل ذلك داود سلمان الشويلى في كتابه (ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية) ــ منشورات إتحاد الكتاب العرب ـ www. Awu.dam.org ـ ط 2000 ـ ص 44 .

(19) ف شلوفسكى : بناء القصة القصيرة والرواية ـ نظرية المنهج الشكلي ـ مرجع سابق ـ ص 142 .

(20) ف شلوفسكى : بناء القصة القصيرة والرواية ـ نظرية المنهج الشكلي ـ مرجع سابق ـ ص 142 .

(21) مائة ليلة وليلة : ص 238

(22) المصدر السابق : ص 238 ، 239 .

(23) ف شلوفسكى : بناء القصة القصيرة والرواية ـ نظرية المنهج الشكلي ـ مرجع سابق ـ ص 141 ، 142.

(24) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 35 .

(25) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 83 .

(*) انظر مبحث ميلاد البطل ـ من ص 135 إلى ص 143 .

(26) مائة ليلة وليلة : ص 223 .

(27) مائة ليلة وليلة : ص 140 .

(28) المصدر السابق : ص 93 .

(29) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 276 .

(30) مائة ليلة وليلة : ص 236 .

(31) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 78 .

(32) مائة ليلة وليلة : ص 374 .

(33) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 79 .

(34) المصدر السابق : ص 161 .

(35) مائة ليلة وليلة : ص 277 ، 278 .

(36) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 22 .

(37) مائة ليلة وليلة : ص 381 .

(38) مائة ليلة وليلة : ص 331 .

(39) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 212 .

(40) مائة ليلة وليلة : ص 140 .

(41) المصدر السابق : ص 94 .

(42) المصدر السابق : ص 274 .

(43) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة ـ مرجع سابق ـ ص 78 .

(44) مائة ليلة وليلة : ص 375 .

(45) د / عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة ـ مرجع سابق ـ ص 30 .

(46) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ 85 .

(47) مائة ليلة وليلة : ص 404 .

(48) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 86 .

(49) مائة ليلة وليلة : ص 404 .

(50) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 87 .

(51) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 205 .

(52) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 88 .

(53) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 206 .

(54) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 89 .

(55) المرجع السابق : ص 89 .

(56) المرجع السابق : ص 95 .

(57) د/ مصطفى جاد : الشخصية المساعدة للبطل في السيرة الشعبية ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ مكتبة الدراسات الشعبية العدد 114 ـ ط1 ـ 2007 ـ ص 319 .

(58) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 96 .

(59) المرجع السابق : ص 69 .

(60) المرجع السابق : ص 99 .

(61) د / نبيلة إبراهيم : نقد الرواية (من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة) ـ النادي الأدبي ـ الرياض ـ كتاب الشهر (20) ـ ط 1980 ـ ص 71 .

(62) مايك كرانغ : الجغرافيا الثقافية ـ عالم المعرفة ـ ترجمة د / سعيد منتاق ـ ط يوليو ـ 2005 ـ العدد327 ـ ص 71 .

(63) سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقاً) ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط1 ـ 1986 ـ ص 58 .

(64) عبد الله إبراهيم : السردية العربية ـ مرجع سابق ـ ص 117 .

(65) ناهضة ستار : بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات) ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق 2003 ـ ط 1 ص 132 .

(66) حسين حمودة : مدينة الجغرافيا .. مدينة الخيال (قراءة في ألف ليلة وليلة) ـ مجلة فصول ـ العدد(4) شتاء 1994 ـ ص 173 .

(67) مائة ليلة وليلة : ص 335 .

(68) المصدر السابق : ص 335 .

(69) المصدر السابق : ص 201 .

(70) المصدر السابق : ص 347 .

(71) ناهضة ستار : بنية السرد في القصص الصوفي ـ مرجع سابق ـ ص 127 .

(72) مائة ليلة وليلة : ص 208 .

(73) المصدر السابق: ص 209 .

(74) المصدر السابق : ص 283 .

(75) مائة ليلة وليلة : ص 187 .

(76) المصدر السابق : ص 343 .

(77) د/ شعيب حليفي : الرحلة في الأدب العربي (التجنيس ، آليات الكتابة ، خطاب المتخيل)ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (121) ـ أبريل 2002 ـ ص 430 .

(78) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 100 .

(79) المرجع السابق : ص 104 .

(*) صلاح الدين بوجاه : الشيء بين الوظيفة والرمز ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ـ بيروت ـ ط1ـ1993 ص 84 ، 85 .

(80) حاتم حافظ : أنساق اللغة المسرحية في مسرح تشيكوف ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ الكتاب الأول ـ العدد(65) ـ ط 1 ـ2003 ـ ص 123 .

(*) انظر رولان بورنوف و ريال اوئيليه : عالم الرواية ـ (ترجمة) نهاد التكرلى ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط1 ـ 1991 ـ ص 140 .

(81) مائة ليلة وليلة : ص 323 .

(82) المصدر السابق : ص 327 .

(83) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص **300** .

(84) رولان بورنوف و ريال اوئيليه : عالم الرواية ـ مرجع سابق ـ ص **139** .

(85) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص **106** .

(86) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص **91** .

(87) المصدر السابق : ص **86** ، **87** .

(88) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص **254** ، **255** .

(89) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص **116** .

(90) المصدر السابق : ص **120** .

(91) مائة ليلة وليلة : ص **201** ، **202** .

(92) المصدر السابق : ص **203** .

(93) المصدر السابق : ص **204** .

(94) ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة ـ مرجع سابق ـ ص **61** .

(95) مائة ليلة وليلة : ص **215** ، **216** .

(96) مائة ليلة وليلة : ص **228** .

(97) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة ص **161** .

(98) مائة ليلة وليلة : ص **78** .

(99) فردريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص **82** .

(100) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ **114** .

(101) بدر عبد الملك: المكان في القصة القصيرة في الإمارات ـ المجمع الثقافي ـ أبو ظبي 1997 ـ ص **21**

(102) عمر عبد الواحد : السرد والشفاهية (دراسة في مقامات بديع الزمان الهمذاني) ـ دار الهدى للنشر والتوزيع ـ المنيا ـ ط 2 ـ **2003** ـ ص **27** .

(103) المرجع السابق : ص **32** ، **33** .

(104) ميشيل رايمون : الفضاء الروائي ـ (ترجمة) عبد الرحيم حزل ـ أفريقيا الشرق ـ بيروت ـ ط 1 ـ **2002** ـ ص **67** .

(105) مائة ليلة وليلة : ص 324 .

(106) المصدر السابق : ص 110 .

(107) المصدر السابق : ص 115 .

(108) مائة ليلة وليلة: ص 204 .

(*) تتكرر هذه العبارة في العديد من الحكايات ـ أنظر حديث (ظافر بن لاحـق) ص 138 ، (حديث الملك والثعبـان) ص 284 ، (حـديث ابـن التـاجر مـع الغربـي) ص 358 ، 376 ، (حديث هارون الرشيد مع الأربعة رجال) ص 416 ، (حديث الفتى التاجر) ص 102 .

(109) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 74 .

(110) مائة ليلة وليلة : ص 336 .

(111) المصدر السابق : ص 286 .

(112) مائة ليلة وليلة : ص 152 .

(113) المصدر السابق : ص 153 .

(114) المصدر السابق : ص 325 .

(115) المصدر السابق : ص 250 .

(116) مائة ليلة وليلة : ص 79 .

(*) على بن حسام الدين المتقى الهندي : كنز العمال في سـنن الأقـوال والأفعـال ـ مؤسـسة الرسالة ـ بيروت ـ ط 1989 ـ الجزء الأول ـ حديث رقم (28697) ـ ص 242 .

(*) انظر د / حسين محمد فهيم : أدب الرحلات دراسة تحليلية من منظور انثوجرافى ـ عـالم المعرفة ـ العدد(138) ـ يونيو 1989 ـ ص 240 .

(**) القرآن كريم : سورة الرحمن ـ الآية 24 .

(117) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 199 .

(118) المصدر السابق : ص 202 .

(119) المصدر السابق : ص 203 .

(120) المصدر السابق : ص 204 .

(121) المصدر السابق : ص 276 .

(122) مائة ليلة وليلة : ص 201 .

(123) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 293 .

(124) المصدر السابق : ص 249 .

(125) جمال الدين بن الشيخ : ألف ليلة وليلة أو القول الأسير - ترجمة محمد برادة وعثمان الميلسود ويوسف الأنطكي - المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة - ط 1 - 1998- ص 174 .

(126) رولان بورنوف و ريال اوئيليه : عالم الرواية - مرجع سابق - ص 113 ، 114 - بتصرف .

(127) على الشدوى : جماليات العجيب والغريب (مدخل إلى ألف ليلة وليلة) - النادي الأدبي الثقافي بجدة- السعودية - ط 1 - نوفمبر 2003 - ص 134 .

(128) جمال الدين بن الشيخ : ألف ليلة وليلة أو القول الأسير - مرجع سابق - ص 158 .

(129) مائة ليلة وليلة : ص 296 .

(*) وقد استخدم الراوي هذا الفرس بنفس طريقة الصنع في (حديث ابن التاجر مع الغربي) ولكنه اسماه(بالكروسه) ، وهي كلمة تونسية دارجة تعنى العربة التي تجرها الخيول - أنظر الحكاية ص 369 ، وقد استمر طيران الكروسه عشرة أيام . ويشبه الفرس الأبنوس (الهايشة) التي ركبها الملك سيف في رحلته للعالم الخفي ، كما تشبه إلى حد بعيد الفرس الزنزليخت ، والذي كان مملوكا للملك السيسبان ، وقد صنع من الخشب ليطير في السماء - انظر سيرة سيف بن ذي يزن : مكتبة الجمهورية - د . ت . ويرى الباحث أن هذه الوسائل تعد امتدادا لموضوع البراق الذي استخدمه الرسول (ﷺ) أثناء رحلة الإسراء من المسجد الحرام إلى لمسجد الأقصى .

(130) مائة ليلة وليلة : ص 298 .

(131) المصدر السابق : ص 373 .

(132) جمال الدين بن الشيخ : ألف ليلة وليلة - مرجع سابق - ص 176 .

(133) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 319 .

(134) المصدر السابق : ص 318 .

(135) المصدر السابق : ص 318 .

(136) مائة ليلة وليلة : ص 123 .

(137) جى . سى . كوبر: حكايات الخوارق (مجاز للحياة الداخلية للإنسان) ــ ترجمة وتعليق د / كمال الدين حسين المجلس الأعلى للثقافة ـ المشروع القومي للترجمة ـ العدد 968 ـ ط 1 ـ 2005 ـ ص146 .

(138) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 193 .

(139) المصدر السابق : ص 195 .

(140) المصدر السابق : ص 197 .

(141) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 82 .

(142) على الشدوى : جماليات العجيب والغريب ـ مرجع سابق ـ ص44 .

(143) جمال الدين بن الشيخ : ألف ليلة وليلة ـ مرجع سابق ـ ص 176 .

(144) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 75 .

(145) المرجع السابق : ص 132 .

(146) مائة ليلة وليلة : ص 353 ، 354 .

(147) جمال الدين ابن الشيخ : ألف ليلة وليلة أو القول الأسير ـ مرجع سابق ـ ص 62 .

(148) مائة ليلة وليلة : ص 125 .

(149) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 218 .

(150) مائة ليلة وليلة : ص 240 .

(151) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 269 .

(152) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 232 .

(*) انظر ـ فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ انظر مبحث (وظائف الشخصيات الدراماتيكية) ـ مرجع سابق ـ من ص81 إلى ص 137 .

(153) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 258 .

(154) المصدر السابق : ص 99 .

(155) المصدر السابق : ص 29 .

(156) مائة ليلة وليلة : ص 20

(157) المصدر السابق : ص 162 .

(158) المصدر السابق : ص 207 .

(159) جمال الدين بن الشيخ : ألف ليلة وليلة أو القول الأسير ـ مرجع سابق ـ ص 175 .

(160) د/ نبيلة إبراهيم : قصصنا الشعبي (من الرومانسية إلى الواقعية) ـ مكتبة غريب ـ د .ت ـ ص121.

(161) مائة ليلة وليلة : ص 106 .

(162) المصدر السابق : ص 292 .

(163) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 202 .

(164) المصدر السابق : ص 303 .

(165) المصدر السابق : ص 79 .

(166) المصدر السابق : ص 292 .

(167) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 13 .

(168) المصدر السابق : ص 79 .

(169) المصدر السابق : ص 293 .

(170) المصدر السابق : ص 12 .

(171) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ 128 .

(172) المرجع السابق : ص 128 .

(173) مائة ليلة وليلة : ص 289 ، 290 .

(174) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 28 .

(175) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 129 .

(176) مائة ليلة وليلة : ص 283 .

(177) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 232 .

(178) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 132 .

(179) مائة ليلة وليلة : ص 327 .

(180) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 217 .

(*) الوظيفة رقم (27) سبق تقديمها دمجا مع وظيفة الوسم رقم (17) .

(181) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص132 .

(182) مائة ليلة وليلة : ص 292 .

(183) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 18 .

(184) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 133 .

(185) مائة ليلة وليلة : ص 140 .

(186) المصدر السابق : ص 140 .

(187) المصدر السابق : ص 385 ، 386 .

(188) مائة ليلة وليلة : ص 377 ، 378 .

(189) المصدر السابق : ص 237 .

(190) المصدر السابق : ص 238 .

(191) مائة ليلة وليلة : ص 238 .

(192) المصدر السابق : ص 91 .

(193) عبد الفتاح كيليطو : الحكاية والتأويل ـ مرجع سابق ـ ص 32.

(*) يتكرر فعل العقاب بالقتل في عدة حكايات : انظر حكاية العاشقة في حديث (الأربعة رجال) ص 412 ـ حديث الفتى صاحب السلوك ص 217 ـ حديث (الملك وأولاده الثلاثة ـ ص210 ، 212 .

(194) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 55 .

(195) المصدر السابق : ص 287 .

(196) مائة ليلة وليلة : ص 200 .

(197) المصدر السابق : ص 335 .

(*) يرى جيرالد برنس أن (السكوت عن الكلام المباح أو الإيذان بالنهاية تشير إلى نهاية السرد) ـ انظر المصطلح السردي ـ مرجع سابق ـ ص 46 .

(198) ديفيد لودج : الفن الروائي ـ (ترجمة) ماهر البطوطي ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ العدد (288) ـ ط1ـ 2002 ـ ص 250 .

(199) جيرالد برنس : المصطلح السردي ـ مرجع سابق ـ ص74 .

(200) مائة ليلة وليلة : ص 276 .

(201) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 272 .

(202) مائة ليلة وليلة : ص 394 .

(203) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 174 .

(204) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 76 .

(*) لمزيد من الدراسات المتعلقة بشرح منهج بروب بالإضافة للانتقادات الموجهة إليه ، راجع د/ نبيلة إبراهيم ـ فن القص (في النظرية والتطبيق) ـ مكتبة غريب ـ سلسلة الدراسات النقدية العدد 1 ـ دون تاريخ ـ من ص1 إلى 45 . و أ . ج جريماس : السيميائيات السردية (المكاسب والمشاريع) ـ (ترجمة) سعيد بنكراد ـ من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ـ مرجع سابق ـ من ص 183 إلى ص 201 . و د/ حميد لحمداني : بنية النص السردي ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت / الدار البيضاء ـ ط2 ـ 1993 ـ من ص 20 إلى ص 44 .

(205) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 76 .

(206) المرجع السابق : ص 76 .

(207) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق : ص 77 .

(208) المرجع السابق : ص 139 .

(209) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق : ص 347 ، 348 .

(210) تزفيتان تودروف : الشعرية ـ مرجع سابق ـ ص 61 .

(211) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 78 .

(212) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 321 .

(213) تزفيتان تودروف : الشعرية ـ مرجع سابق ـ ص 71 .

(214) د / نبيل راغب : التفسير العلمي للأدب (نحو نظرية عربية جديدة) ـ الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) ـ سلسلة أدبيات ـ ط1 ـ 1997 ـ ص 226 .

(215) المرجع السابق : 277 .

(216) عبد الله إبراهيم : السردية العربية ـ مرجع سابق ـ ص 79 .

(217) مائة ليلة وليلة : ص 223 .

(218) المصدر السابق : ص 323 .

(219) د/ السيد فضل : حكايات السندباد ـ مرجع سابق ـ ص 48 .

(220) ديفيد لودج : الفن الروائي ـ مرجع سابق ـ ص 170 .

(221) المرجع السابق : ص 172 .

(222) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 162 .

(223) المصدر السابق : ص 166 .

(224) المصدر السابق : ص 169 .

(225) المصدر السابق : ص 17 .

(226) مائة ليلة وليلة : ص 194 ، 195 .

(227) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 187 .

(228) المصدر السابق : ص 27 .

(229) مائة ليلة وليلة : ص 139

(*) وردت هذه العبارة في مائة ليلة وليلة : ص 139 ـ ص 102 ـ ص118 ـ ص325 ـ ص 328

(230) مائة ليلة وليلة : ص 132.

(231) المصدر السابق : ص 152 .

(232) المصدر السابق : ص 158 .

(233) المصدر السابق : ص 82 .

(234) فدوى مالطي دوجلاس : بناء النص التراثي ـ مرجع سابق ـ ص 151 .

(*) أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيري النيسابوري : صحيح مسلم - حديث رقم 2261 - مرجع سابق .

(235) توماشفسكي : نظرية الأغراض - نظرية المنهج الشكلي - مرجع سابق - ص 189 .

(236) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 73 .

(237) د / سعيد يقطين : السرد العربي (مفاهيم واتجاهات) رؤية للنشر والتوزيع - ط1 - 2006 - ص243 .

(238) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 73 .

(239) المصدر السابق : ص 84 .

(240) المصدر السابق : ص 307 ، 308 .

(241) المصدر السابق : ص 186 .

(242) د/ عاطف جودة نصر : الخيال (مفهوماته ووظائفه) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة دراسات أدبية - ط1 - 1984 - ص 94 .

(243) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 315 .

(244) د / محمد رجب النجار : الشطار والعيارين في التراث العربي (دراسة تاريخية وأدبية وفولكلورية) - ذات السلاسل للطباعة والنشر - ط2 - 1989 - ص 277 .

الفصل الثالث

بنية الشخصية في النص العجائبي



تـوطئـة

رغم أن الأحداث تستحوذ على النصيب الأكبر من الاهتمام في النصوص الشفاهية عموما، والعجائبية خصوصا، إلا أن ذلك لا ينفي مطلقا أن الشخصيات تظل دوما محط الاهتمام المفصلي بوصفها الحامل المباشر لتقديم هذه الأحداث. والشخصية من الأهمية بحيث "لا يمكن للأثر السردي أن يخلو من أشخاص ... فمن غير أشخاص يستحيل فهم الوقائع"[1].

في القص العجائبى اقتصر تقديم الأحداث على عدد محدود من الشخصيات، انفرد فيها البطل بالحظ الأوفر من الاهتمام والمتابعة، فهو محط اهتمام الراوي وبؤرة تركيز المتلقي. وهو دوما النموذج التخييلى لشكل الإنسان العربي المهمش والمطحون والمغلوب على أمره في الواقع. أحاطه الراوي بكل وسائل العناية والتربية والتعليم، بالإضافة لما أسبغه عليه الراوي من صفات خلقية وخلقية، بل وحتى الميلاد نفسه، إذ ظل البطل في موضع الانتظار لدى المحيطين به من قبل أن يولد. ومن منطلق الوجود المركزي للبطل في الحكاية، وفى ظل العدد المحدود للشخصيات رأى الباحث أن دراسة الشخصيات في الحكاية تخضع لقانون الوظيفة الوجودية [*] من حيث تعلقها بالبطل، ولذلك انقسمت هذه الشخصيات إلى فئتين كبيرتين ؛ فإما أن تكون هذه الشخصيات متعلقة بالبطل إيجابا، وحينئذ تكون في معسكر المساعد الذي يقف إلى جانب البطل في مواجهة العدوان الخارجي [2]. أو تكون متعلقة بالبطل سلبا وحينئذ تكون في معسكر المضاد حيث تسعى لمناوئة البطل عن تحقيق مجده.

وقد ظلت الشخصيات الحكائية بعامة شخصيات ملحمية أكثر منها درامية، وذلك لأنها ابتعدت بالكلية عن تصوير الجوانب السيكولوجية وما يمور في باطنها من صراعات ورغبات لا شعورية، وعموما فإن "تراثنا القصصي القديم لم يعرف عملية خلق الشخصيات على أنها إنتاج الشخصية المكتملة أو النامية، وإنما ارتكز على عملية التنميط في خلق الشخصيات القصصية، الرئيسية والثانوية فإذا هي في أغلبها

شخصيات مسطحة أو نمطية وهى شخصيات سكونية ثابتة لا تتغير أثناء السرد، ويعود ذلك إلى طبيعة الأداء الشفاهى في القصص الشعبي، والى عدم معرفة كتاب القصص الرسمي لهذا النوع من التشخيص .. وقد ساعد أيضا على عملية تنميط الشخصيات في القصص العربي القديم، الشفاهى والرسمي، طبيعة الصراع القائم في هذه الآداب القصصية على التركيز على الصراع الخارجي الخالص أكثر من تركيز الفعل على الصراع الداخلي للشخصية، كما أن عالم هذه الآداب القديمة مستقطب ما بين الخير والشر، الفضيلة والرزيلة، الشياطين والملائكة، الأشرار والأخيار، الأنذال والأبطال .. [3].

ولعل هذا ما يفسر أن هذه الحكايات هي حكايات حدث بالدرجة الأولى؛ فالحركة والوعي والارتحال هي أهم مظاهرها، ولذلك عُد دخول شخصية جديدة دليلا على وجود حكاية جديدة.

وقد شكلت هذه القسمة الثنائية البنية العامة أو الإطارية والتي على أساسها أمكن الولوج للتنويعات العامة لدراسة باقي الشخصيات؛ فالجن والعفاريت بعوالمهم المتعددة، والأنبياء والصالحين ومن تبعهم، والأقارب ومن يخصهم في معجم الروابط العائلية، وأصحاب العاهات ومن هم في الدرك الأسفل من السلم الاجتماعي، والحيوانات بأشكالها وأنواعها المختلفة، وبما أسبغه عليها الراوي من أنسنة، كل هذه العوالم الإنسانية وغيرها أصبح النظر إليها متعلقا بما هو الوظيفة الوجودية.

أولا: الاسم ... عتبة نصية

تدخل الأسماء في الأعمال الروائية خصوصا، والنثرية عموما، لتؤدى دورا سيميائيا "فكثيرا ما يكون الاسم مشحونا بالأحلام والرغبات التي سكنت ذهنية الآباء، وكأنهم ينوءون بحملها، فيكلون أمر تنفيذها إلى الأبناء عبر أسمائهم ... فيصبح الاسم موجها للسلوك، وربما دالا على الموقع الطبقي الفعلي للتخصص أو الموقع الذي تحلم العائلة أن تصل إليه"[4] .

وقد شكل الاسم لدى الراوي الشعبي أهمية بالغة، فهو يتخذ منه أداة للتعريف بالشخصية أو الحديث عنها، بل ويجعله دالا على الشخصية التي ترتبط به ويرتبط بها. والاسم يدخل في كل منعطفات الحكاية، ليؤسس ترابطا وجدانيا بين القارئ والشخصية، يعينه الراوي في عنوان الحكاية في دلالة على أهميته ومكانته ؛ ففي النص المئوي يرد اسم بطل الحكاية في ثماني حكايات [*] . وفى كتاب الحكايات العجيبة يتعين الاسم في عنوان أربع عشرة حكاية [**] .

لقد ورد اسم البطل في عنوان اثنين وعشرين حكاية توضح وقبل الدخول في متن الحكاية مدى ما لاسم الشخصية من أهمية، ومدى ما لاسمه من مكانة تساعد القارئ على التواصل والارتباط معها . ويعاود الراوي تعيين اسم بطله في الاستهلال الحكائى للتأكيد على إقامة الآلفة بين القارئ والشخصية "وكان قد اسماه أبوه السول .. وكان المهذب قد رزق ابنه وسماها الشمول "[5]. يتتبع الراوي ظهور الشخصية من خلال تأصيلها نسبا بذكر اسمها واسم القبيلة / العائلة المنتمية إليها فيما يشبه التشجير العائلي؛ فمن بني سعد يظهر الخطاف وأخوه المهذب، يرزق الأول بالسول، بينما يرزق الآخر بالشمول .

والراوي عندما يصرح باسم شخصياته في الاستهلال فإنه يعمد إلى قانون الانتقاء، لأنه بعد ذكره لهذا التشجير العائلي يختار اسما أو اثنين على أكثر تقدير ليتتبع معهما مسيرة الحكى، وينفى عن الآخرين الأهمية "كان في قديم الزمان رجل يقال له مالك وكان موسرا من المال فرزق ثلاثة بنين وجارية فسمى الأكبر خثعم والأوسط

شداد والصغير صخر وسمى البنت الخنساء "[6] . لقد عين الراوي خمسة أسماء، استغنى منها باثنين (صخر والخنساء) وأهمل ثلاثة (مالك ـ خثعم ـ شداد).

لقد اهتمم الراوي بتحديد الاسم وتعيين الشخصية وذلك لأن ذكر " الاسم، العلم، يخلق وهما بأن صاحبه خالد لا يموت، فالشخص والاسم، العلم، يصبحان مترادفين، فالاسم يدل على أن الشخص جوهر باق وليس جزءا من عملية تحول أزلية [7] . والاسم في أصله الحكائى لا يرد إلا للتعيين والتحديد " فلما كملت أشهرها وضعت غلاما كأنه البدر فسماه الموهوب "[8]؛ فالراوي يحدد بطل الحكاية ويعينه باسمه " فعند الميلاد يمنح المولود الاسم، والذى يعكس تميزه "[9] أو باسم من ستقترن حكايتها بحكايته " وسماها المحلية "[10]. يبدأ بذكر أسماء العموم ليختص منها اسما سيعد مدارا لحديثه "كان لأمير المؤمنين عبد الملك بن مروان وزيرا اسمه ابن أبى القمر "[11].

وقد تتولى الشخصية نفسها التصريح باسمها " واسمي سعادة بن عمار بن عملاق الأصغر "[12]. تقتنص الشخصية فرصة الإمساك بالحديث، والسرد بضمير الأنا لتبدأ أول ما تبدأ بالتصريح باسمها " اعلم أيها الملك أنى امرأة من أولاد السادة المتقدمين بفارس واسمي الهيفاء ابنة جيرون المشاور "[13]. ولا يقتصر الأمر على التصريح باسم البشر، بل ويتعدى ذلك الأمر للتصريح باسم الجني " حتى إذا بلغ عليّ غرامي، وتزايدت بلواي وأسقامي، عرضت نفسي عليك وأنا المعروف بالغزال المحجل "[14] .

والحوار أحد التقنيات المهمة التي تدار بين شخصين يرغب الراوي من خلاله في التصريح باسم من يرغب في ذكره " ـ ومن يكون هذا الفارس؟ .

قال له:

- هو ابن عمى في النسب وقريبي في الحسب .

قال:

- ما اسمه ؟ .

قال:

- أسد بن عمار "[15].

ويعتمد الراوي في الحوار صيغة السؤال والجواب، للإفصاح عن اسم الشخصية "أنت المبتدئ في الحديث فقل لي ما اسمك وما صناعتك فقال الله الله أتحب الاسم الذي سميت به عند ولادتي؟ فقال بل الاسم الغالب عليك، فقال أبا الغصن "[16]. فالرشيد الذي يجلس لاستماع حكايات الأنفار الستة لا يجيز لهم بدء الحديث من دون تحديد أسمائهم، عرف اسم الأول ـ أبو الغصن ـ وسأل الثاني "ما اسمك وما قصتك؟ أما الاسم الغالب عليّ فأبو الشعشاع "[17]. ثم تجاوز عن معرفة أسماء الأربعة الآخرين، مكتفيا بما سيروونه من حكايات فقط.

وقد تسمى الشخصية بأهم ما تميز به ؛ فالزوجة الجميلة التي يتزوجها ابن الملك في حديث (**الأربعين جارية**) تسمى بدر الزمان وكذلك تسمى كل النساء الجميلات بأسماء دالة على الجمال والحسن إذ إن "الأسماء ليست أعلاما ولكنها ألفاظ عامة أو وصفية "[18]؛ فحبيبة عمير تسمى بدور، وزوج محمد بن سليمان تسمى علم الحسن، وهكذا ترد باقي أسماء النساء (زهر الرياض ـ بدر السماء ـ غريبة الحسن ـ قمر الأزرار ـ نايرة الإشراق) والحق كما يذكر عبد الملك مرتاض أن "المرأة لا تذكر في ألف ليلة وليلة إلا جميلة فاتنة، حتى لا يدرى المرء أي النساء أجمل من بعض، وأي الصبايا أسحر من بعض ؟ "[19].

وقد "تمتد قوة الشخص إلى اسمه، ومعرفة الاسم الحقيقي للشخص معناه امتلاكه من خلال امتلاك قوة الاسم "[20] ولذلك يسمى صخر ابن أخته بالاسم الذي يدل على فعلة أبيه "فسماه صخر تغلب لأجل تغلب أبوه على الخنساء "[21]. ويسمى المقدام بذلك لأنه "صاحب السطوة في الوغا، المعظم في نفسه للقا، صاحب

التيجان والأكاليل ومن ذكره شاع بين الأنام وهو الأمير الفاضل المقدام"[22]. وشمس الثعابين لا تسمى بهذا الاسم إلا لأن "أباها من الجن وأمها من الإنس وليس على قرار الأرض أجمل منها واسمها شمس الثعابين"[23] وهي الوحيدة ـ كما يدل اسمها ـ المتسلطة على الثعابين الحية والمطلسمة، تملك الأدواء كما تملك الأدوية، ولا يسمى الأشرف باسمه هذا إلا للتأكيد على علو شرفه ورفعة نسبه أمام الأنجب/ البطل المزيف، الذي يسعى للالتصاق بعائلة محمد بن سليمان "إلى من قرأ خطي هذا فعلم أني ما وقعت من الأولاد إلا هذا الولد الأشرف من صلبي وهو وارث مالي وهذا نسلي وأما الأنجب فإني اشتريته هو وامه ... وهو عبد لولدي"[24]. والجارية الجميلة التي اشتراها قاضي مصر لتكون وصيفة لابنه طلحة أطلق عليها تحفة، وهو اسم يوازي وزنه الصرفي (فعلة) اسم طلحة الذي توازى حياته وجماله، حياتها وجمالها "ثم اشترى خادما ووصيفة من أترابه فسمى الوصيفة تحفة"[25] وهكذا تصبح "للتسمية مهما كانت لها منطق، وهي تعبر بصورة مختزلة ومركزة عن القيم الشائعة في ثقافة المجتمع"[26].

والعرب لا يكتفون بذكر اسم الشخص بل يقرنونه بذكر الكنية مع اللقب إن وجد. واللقب هو الاسم الشائع أو الغالب كما ذكر أبو الشعشاع عندما سأله الرشيد، والراوي يجعل من اللقب اسما له دلالة على ما تختص به الشخصية "كان في مدينة السلام بغداد رجل حائك يعرف بأبي ديسة [*] ولقبه عصفور"[27]. وزيادة اللقب على الاسم يستغله الراوي في وضع حكائي، فأبي ديسة الملقب بالعصفور كان مع اقترانه باسم زوجه/ جرادة دليلا على تفوقه العشوائي على المنجمين، وبالتالي ارتفعت مكانته لدى الملك "أيها الملك لولا جرادة ما وقع العصفور في يد الملك، فقال الملك والله مليح ... وكان اسم امرأة عصفور جرادة فأراد بقوله لولا جرادة ما وقعت أنا في ذا الصدع"[28].

وقد يستغني الراوي باللقب عن الاسم ؛ فاللقب لا يوضع اعتباطا، لأنه يدل على صفة أصيلة لدى الشخصية؛ ففي حديث (**أبي محمد الموجود**) يعيش البطل بلا

اسم لأنه وجد فجأة في بستان الرشيد ولذلك ترى د/ سامية الساعاتى "أن هناك بعض الأسماء التي ترتبط بأحداث مرت بالأسرة "[29] وهي التي نعتتها بالأسماء الموقفية "ثم جلس الرشيد في القبة والقوم حوله اسحق يغني لهم، فقام مسرور الخادم يتمشى في البستان فسمع بكاء مولود صغير يبكى فقال ايش هذا ؟ واتبع الصوت إلى أن وصل إلى شجرة وإذا تحتها مولود مقمط "[30]. ولأن هذا المولود مجهول النسب لذلك فهو يكنى بأبي محمد ويلقب بالموجود في دلالة على غياب اسمه ونسبه "وقال [أي الرشيد] أي والله ذا الصبي الموجود .. والى الآن ما يعلم أنه ملقوط ولا يعتقد إلا انه ابني منك"[31]. إنه الموجود تحت شجرة البستان، ولا يعلم أنه لقيط، لا نسب أو حسب له .

ولكل إنسان من اسمه نصيب، ولذلك يتتبع الراوي حكاية **الكسلان** الذي رأى الرشيد ما له من ثروة هائلة فعلق قائلا: ـ "فكيف لو أنه نشطان "[32] . وبين الكسلان والنشطان ينطلق الراوي لتوضيح كيف كانت سيرته التي طابق فيها الرشيد على ما أطلقه الناس عليه "فقال أمير المؤمنين والله لقد أصاب الذي سماك كسلان "[33] . ثم كيف أصبح اللقب مفارقا لواقع رجل يملك من الأموال ما يعجز خليفة المسلمين عن امتلاكه، ولذلك يرى د/ حسن بحراوى أن "الروائي يسعى وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون متناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته وللشخصية احتماليتها ووجودها"[34] . **وعز القصور** ما سميت بهذا الاسم إلا لأن الراوي رغب في التأكيد على عزها وسعة رزقها وعظم قصرها قبل الوصول لاسمها الدال على كل هذه المعاني "فأمر الملك ببناء قصر لها أمام داره واسكنها فيه ... وكان والدها قد تفكر في ابنته وعلم ضعف النساء، فبعث إلى التجار وأعطاهم الأموال وأمرهم أن يتجروا لابنته عز القصور "[35].

واسم العلم كما يذكر النحاة معرفة يتعين به الإنسان، على عكس النكرة المجهولة "ما اسمه فيعرف وما كنيته فيوصف؟

فقال له:

- وكيف يخفى عليك اسمه وهو بطل مشهور وسيد مذكور هو السويداء بن عامر بن بدر السماء صاحب وادي الدماء وهو بطل شجاع "[36]؛ فالبطل المشهور، الشجاع، يخفى اسمه عن ظافر بن لاحق ليسأل عن اسمه وكنيته، وكأنه بعدم معرفته المسبقة به ينكره أمام نفسه التي يعرف قدرها ويدل عليها اسمها (ظافر).

ويطل الراوي برأسه ليتدخل شارحا معنى الاسم "هذه امرأة جبارة ظالمة اسمها لاب ومعناها شمس الملكة"[37]. فتعقيب الراوي بإيراد معنى كلمة لاب هو من قبيل الشرح والتفسير لسؤال قد يتبادر إلى ذهن السامع/ القارئ عن معنى هذه الكلمة.

وعلى الرغم من اهتمام الراوي بتحديد الاسم وتعيين الشخصية، إلا أنه يعمد في كثير من الحكايات لعدم ذكر أسماء شخصياته، مكتفيا بفعلها الحكائي ذاته. وقد لاحظت د/ غراء حسين غياب الأسماء في الحكاية الشعبية "أن شخصيات الحكاية كثيرا ما تكون، بدون أسماء"[38]، ولذلك نرى السارد يقول: (الملك - ابن الملك - الفتى - التاجر - الأصحاب - الأولاد - الوزير - الجارية - ابن التاجر - الرجل ...). وقد تعين الشخصية بموطنها من قبيل (الدمشقي - البصري - المصري - المكي - الكندي - القرشي - العراقي - الفارسي ...). كما قد يحددها بمهنتها مثل قوله: (البزاز - القصاب - الحائك - الحلواني - الراعي....). وربما لما في الاسم من كل هذه الطاقات الإيحائية، علاوة على الاهتمام المبالغ فيه من قبل العرب للأسماء على مر العصور، رأى د / الطرابلسي أن "الحضارة العربية حضارة أعلام أكثر منها حضارة معالم"[39].

ثانيا: شخصية البطل في النص العجائبي

I. ميلاد البطل

يحيط الراوي بطله بكثير من العناية والرعاية لدرجة أنه يجعل من لحظة ميلاده، لحظة فاصلة في حياة الجماعة التي سيولد فيها، ولأن المولود لن يكون شخصا عاديا كآلاف الأشخاص، لذلك فهو يجعل من ولادته/ ظهوره أمرا يستحق الوقوف والانتظار لترقب هذا الحدث. وإذا كان فعل الولادة في حد ذاته لا يحظى باهتمام الكثيرين باعتباره أمرا عاديا ومتكررا، إلا أنه مع البطل يصبح الوضع مختلفا، ولذلك ستكون الولادة/ الظهور نفسها/ نفسه مختلفة/ مختلف "إذ يبدو أن القاص، لكي يزخرف معجزات حياة البطل، رغب في أن يحكي كيف تعرض الرجل العظيم أو المرأة العظيمة للخطر ساعة ميلاد الطفل ... لتنقذ الطفل المعجز من أجل المصير الكبير الذي ينتظره" (40).

والراوي في الغالب لا يبدأ حكايته بفعل الولادة مباشرة، بل يبدأ من قبل الميلاد، ليصبح فعل الولادة نفسه حدا فاصلا بين مرحلة مسبوقة بتمهيد يحيل على العدم، ومرحلة الوجود اللاحقة عليها "وتعتبر ولادة البطل الإعجازية عنصرا مهما جدا في الحكاية. إنها صورة من صور ظهور البطل مضمنة في الحالة الاستهلالية. ويصاحب عادة ولادة البطل تنبؤ بمصيره فهو يظهر صفات بطل مستقبلي حتى قبل أن تبدأ العقدة . فيوصف نموه السريع وتفوقه على إخوانه" (41).

وميلاد البطل في السرد الحكائي يستحق التوقف والتأمل "وربما كانت ظاهرة ميلاد البطل بالتحديد ـ سواء أكان ذلك في الأسطورة أم في الحكاية الخرافية أو الشعبية ـ من أهم الظواهر في الأدب الشعبي بعامة التي تستحق الدراسة والاهتمام، فالبطل ذلك الذي يولد غريبا أو ينبذ وهو لما يزل رضيعا لا حول له ولا قوة، أو يلقى به تحت شجرة أو على سطح جبل ... وباختصار يتعرض لحالة يمكن أن تودي بحياته التي لم تكد تبدأ، هذا البطل سرعان ما يشق طريقه ويتغلب على كل الصعوبات التي تواجهه وينطلق متحديا الموت ليحقق في النهاية شيئا يسهم في صناعة الصورة المكتملة

للحياة "[42] . ونظرا لأهمية هذا الدور البطولي للمولود، فقد حرصت هذه النصوص على تضمين عنصر نبوءة الميلاد" باعتباره دالا سرديا ورمزيا يحرص عليه مبدعو السيرة ورواتها باعتبارها رؤيا ورؤية تعكسان رغبة جمعية أو بالأحرى حلما جمعيا في الخلاص أو التحرير الجمعي، وغايته عندئذ معالجة نقص تقويم إساءة أو تصحيح افتقار على مستوى الجماعة (حيث النبوءة/ الرؤيا عندئذ واجبة التحقيق على نحو جمعي . أما إذا كان النقص أو الافتقار المطلوب تصحيحه فرديا (أي ضد الجماعة وثقافتها السائدة) فإنه لا نبوءة ولا رؤيا ويترك الأمر لإرادة البطل الملحمي وعزمه وعزيمته، ورأيه ورؤيته وبمدى وعيه بهذا النقص أو الافتقار الذاتي "[43]. لقد قصر د/ محمد النجار نبوءة الميلاد على ميلاد البطل المخلص، الساعي للتحرير الجمعي ـ لأنه على حد تعبيره ـ يعد حلما جمعيا للمجتمع كله، أما إذا كان النقص فرديا فلا نبوءة ولا رؤيا، ومع ذلك فإن النبوءة والتي هي على حد تعبيره أيضا دالا سرديا ورمزيا تعد من التيمات الرئيسة في كل الآداب العالمية، وما ارتباطها بحلم جمعي أو لمعالجة افتقار/ نقص فردى إلا تنويعا من السارد الشعبي لآليات البنية السردية، التي كان يحرص مرة على استخدامها، ومرات على تركها، بغية التأثير في المتلقي الذي ينكسر أفق توقعه، وهو بذلك يضمن انجذابه المستمر لشخصه، الذي وإن لم تتغير سحنته إلا أنه ظل يحتفظ في جعبته بالكثير من الآليات والتقنيات التي تضمن له جمع الأموال في المسامرات الليلية. وعليه فليس بالضرورة أن ترتبط النبوءة بالحلم الجمعي .

وقد نوع الراوي في كيفيات ميلاد بطله على النحو الآتي:

أ- **التقرب إلى الله:** ويكون بدعاء الوالد وتضرعه لله تعالى كي يهبه الابن الذي يسعى لإنجابه إذ " إن الولد الذي جاء إلى الدنيا ليس هو ابن الشيخ، بل هو ابن الحكاية التي تولد معه في الآن نفسه "[44]. لقد جعل الراوي ولادة البطل وظهوره أمرا طال انتظاره حتى أصبح شبه مستحيل" ولم يكن له ولد فاستصعب عليه الأمر ويبقى الليل والنهار يدعو الله تبارك وتعالى أن يرزقه الله بولد، إلى أن كبرت سنه

ودق عظمه وتعب الأطباء والحكماء في معالجته حتى آن الأوان وحملت امرأته بإذن الله تعالى (45) ولذلك عبر الراوي عن ذلك بقوله: كبر سنه ودق عظمه، بالإضافة إلى محاولاته المستمرة في العلاج والتطبيب من قبل الأطباء والحكماء، وكل ذلك لم يفد شيئا، ليبقى الدعاء والتضرع لله هما الوسيلة الوحيدة/ القربان الذي يقدمه الوالد للإله كي يعطيه ما يتمنى . ولعل هذا الأثر الديني العربي ـ الذي يجعل من التوسل إلى الله/ مسبب الأسباب بديلا عن الأسباب/ الطب والحكمة ـ يدفع إلى القول بعروبة الحكاية التي تتناص روافدها الحكائية مع التراث الديني الإسلامي، وبخاصة القرآن الكريم الذي أشار إلى مثل تلك الحادثة في قصة زكريا عليه السلام والذي ﴿إِذْ نَادَىٰ رَبَّهُۥ نِدَآءً خَفِيًّا ۝٣ قَالَ رَبِّ إِنِّى وَهَنَ ٱلْعَظْمُ مِنِّى وَٱشْتَعَلَ ٱلرَّأْسُ شَيْبًا وَلَمْ أَكُنۢ بِدُعَآئِكَ رَبِّ شَقِيًّا ۝٤ وَإِنِّى خِفْتُ ٱلْمَوَٰلِىَ مِن وَرَآءِى وَكَانَتِ ٱمْرَأَتِى عَاقِرًا فَهَبْ لِى مِن لَّدُنكَ وَلِيًّا ۝٥ يَرِثُنِى وَيَرِثُ مِنْ ءَالِ يَعْقُوبَ ۖ وَٱجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا﴾ (*).

وقد يتخذ الملك/ الوالد من الأنبياء وبخاصة محمد (ﷺ) وكذلك الأولياء والصالحين شفعاء يتوسل بهم إلى الله تعالى ليرزقه بالولد "فتوسل بالنبي (ﷺ) إلى الله تعالى، وسأله بجاه الأنبياء والأولياء والشهداء من عباده المقربين أن يرزقه بولد ذكر حتى يرث الملك من بعده ويكون قرة عينه . فسمع الله دعاءه (46) .

ب- **التنجيم:** ويكون "بالنظر في النجوم لحساب مواقيتها وسيرها، وقد ربط الإنسان بين النجوم وحركتها وبين مظاهر الطبيعة على الأرض من رياح وأمطار وحر وبرد. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد وإنما ربط بين النجوم والكواكب وحركتها وبين مصير الإنسان. فلم يعد للنجم والكوكب عالمه ومحيطه وإنما ارتبط بعالم ومحيط الأرض والإنسان، فربط بين حركتها في أماكن معينة، وعلاقتها ببعضها البعض وبين الأحداث التي تحدث للإنسان، وجعلها تفسيرا، لما يواجه من سعادة

وشقاء حتى الحياة والموت فسرت على ضوئها "[47] . ويرى د/ الحجاجي (*) أن ظاهرة التنجيم تدل على تعقد المجتمع وتطوره، ولذلك ظهرت هذه التقنية في حكاية (**حديث ابن الملك والوزراء السبعة**) وهي الحكاية التي يرى الباحث أنها من أصل غير عربي، وذلك لاستخدامها الكثير من التقنيات ـ والتي من ضمنها التنجيم ـ ذات الأثر غير الإسلامي. في هذه الحكاية "كان الملك سيف الأعلام لا يزداد عنده ولد ذكر أبدا . فحزن لذلك وجمع الأطباء والمنجمين والحكماء، فحسبوا له القرعة وخط الرمل ونظروا في النجوم وقالوا له:

ـ أيها الملك، سيكون لك مولود ذكر تسر به عن قريب إن شاء الله "[48] إن عقم الآباء الذي يسبق الإنجاب ليس عقما إنجابيا بقدر ما هو "إجراء تدشيني، إنه العقم الذي ينبغي فهمه باعتباره حصرا للتوريث "[49]، هذا من ناحية، كما هو تمهيد لظهور البطل إذ "إن أبطال الحكاية الشعبية لا يولدون من أجساد أمهاتهم بل يولدون من جسد المجتمع "[50] ولذلك فهو ليس نبتا فرديا لأن "البطل الشعبي يخرج من الشعب "[51] .

لقد سبق ميلاد البطل نبوءة تعتمد القرعة وقراءة الرمل وهما مع التنجيم من الوسائل التي اعتمدها الأطباء والمنجمون والحكماء/ الفلاسفة للتنبؤ بحياة البطل التي "تبدأ بظهور أمارات غريبة عقب ولادته أو قبلها. وقد تكون هذه الأمارات نبوءة تشير إلى بطولته المستقبلة. وقد تبتهج الطبيعة بولادة البطل، فتظهر في الكون ظواهر غير عادية. وقد تبدو أمارات البطولة واضحة على الطفل أثر ولادته "[52]. إذاً فالنبوءة قد تكون سابقة على ميلاد البطل وقد تكون عقب ولادته. **وقد اعتمد الراوي في هذه الحكاية على:**

1- نبوءة سابقة: وهي الخاصة بمنح الملك/ الوالد ابنا بعد طول انتظار .

2- **نبوءة لاحقة:** وهي الخاصة بالابن عقب ولادته، إذ سينظر المنجمون في طالع الولد ويقولون له: "أيها الملك إن ابنك هذا يكون طويل العمر غير أنه يصيبه عند كمال عشرين سنة أمر هائل ويخاف عليه من القتل "[53] .

وتشير النصوص الدالة على الولادة بأنه سيكون (الذكر) الذي يرغب الأب في وجوده لأسباب **اقتصادية** تتمثل غالبا في امتلاك الأب لـ "مال غزير ورباع وسفن ومتاع"[54] . أو "عقار وضياع "[55]. وقد تكون الأسباب **سياسية** وتتمثل في خوف الملك على ملكه الذي لا يجد من سيرثه "فسأل الله تعالى أن يرزقه ولدا يرث ملكه من بعده "[□□] . وقد تكون الأسباب **نفسية** "قالت يا مولاي أنا حامل، فقال الحمد لله، وكان محمد بن سليمان لم يرزق ولدا ففرح وتصدق ووهب "[57] . ولهذا يرى جمال الدين بن الشيخ أن كثيرا من حكايات ألف ليلة وليلة تستعمل هذه اللازمة {الميلاد المعجز} المتعلقة بشيخ يبلغ آخر العمر دون أن يكون له وارث . وغياب الخلف يخلف شعورا مأساويا لأن هناك ميراثا مهما يتهدده الضياع "[58] . إذاً فالنبوءة رسالة للإنسان فهي تمنحه اليقين وتزيل الخوف الفطري في نفسه لأنها تلعب "دورا كبيرا في إخراج البطل من حيز الإنسان العادي إلى حيز الإنسان الأسطوري، أي من الواقعي إلى الأسطوري ... أي أنها قراءة الغيب ومعرفة ما هو مكتوب في قدر الإنسان "[59] .ولذلك تتواجد النبوءات في النصوص ذات الطبيعة الاستقبالية (الإخبار بما سيقع) "[60].

النبوءة ليست فقط تمهيدا لولادة البطل وبزوغه للوجود بعد غيابه في العدم، إنها أيضا "يقين للجماعة بدور بطلهم المقدر عليه "[61] . كما أنها تمثل توق الإنسان المستمر لمعرفة الغيب والاطلاع عما سيحدث في المستقبل، ولذلك فالكهانة والتنجيم وقراءة الطالع وضرب الرمل وقراءة الفنجان والفراسة والقيافة والمندل وغير ذلك من المعارف الإستشرافية والغيبية الضاربة بجذورها في عمق الميثيولوجيا، تدل على الرغبة الملحة للإنسان إزاء السؤال: ماذا سيحدث غدا؟ .

ج- الميلاد غير المرغوب فيه

حيث يصبح ميلاد البطل/ وجوده رغما عن أنف الأسرة أو الجماعة التي تتعرض كما يتعرض البطل نفسه لحالة من الرفض والاضطهاد. وقد نوع الراوي في حالة الميلاد غير المرغوب فيه على **صورتين: الصورة الأولى:** يولد فيها البطل/ تغلب نتيجة حادثة اغتصاب لامه "فعبر رجل ما تدرى من السماء نزل أم من الأرض طلع فخلى بها لما رآها وحدها وقل ناصرها فطمع بها فمانعته عن نفسها فاغتصبها على نفسها ولم يكن لها به طاقة، قال فعلقت منه لوقتها وساعتها" [62]. ونتيجة هذا الاغتصاب تطرد الخنساء مع أخيها صخر حتى تضع حملها وتلد ابنها تغلب الذي تغلب أبوه على الخنساء" [63] . **الصورة الثانية:** وفيها يعيش البطل مجهول النسب، لأنه لقيط لا أب ينتسب إليه، وبذلك يصبح وجوده أمرا غير مرغوب فيه، فهو ملفوظ من أسرته التي ألقت به في بستان الخليفة، لينشأ من دون هوية كما في حالة محمد الموجود في الحديث المعنون باسمه. أو يتهم بأنه ابن زنا فيخرج بحثا عن نسبه كما في حالة ابن بنت علي الجزار في حديث **(علي الجزار)** . وما يلفت الانتباه في الحكايتين هو براعة الراوي في عدم تسمية البطلين في دلالة قوية على وجودهما الشيطاني ؛ فالموجود استمد لقبه من حالته التي وجد عليها في البستان تحت جزع شجرة، والثاني رغم انتسابه في نهاية الحكاية للخليفة/ هارون الرشيد نفسه إلا أنه ظل مجهول الاسم لا ينسب إلا لجده من أمه .

وعلى الرغم من أن النقاد قد التفتوا إلى النبوءة بوصفها تيمة متكررة في كافة الآداب العالمية إلا أنهم لم يلتفتوا إلى غلبة المنطق الذكورى المتوازي في ظهوره مع ظهور النبوءة الخاصة بميلاد البطل باعتباره إفرازا طبيعيا لجماعة تعلى من شأن الذكر وتمجده مثلما تمجد ولادته. ولذلك إذا صح أن نطلق عليها نبوءة فإنه من الصحيح أن تكون **نبوءة ذكورية**؛ فهذا الملك الشمراخ يواقع ألف جارية سعيا لإنجاب الذكر فيدخل إلى صنم له قد اتخذه من الذهب الأحمر فيسجد له ويعظمه ويقول يا الهي! ها

أنا أواقع جاريتي طلبا للذكر "[64]. ولا يواقع الشمراخ جواريه إلا بعد أداء طقوس دينية/ وثنية، إذ إن الدعوة في الأماكن المقدسة تهيئ الفرصة لاستجابة الدعوة، ولذلك يرى مرسيا إلياد "أن المكان غير متجانس، بالنسبة للإنسان المتدين، إنه يمثل انقطاعات وانكسارات "[65]. أي أن الحيز المقدس يمثل مركزا للعالم عند الإنسان المتدين .

إن الرزق في مفهوم الجماعة الشعبية يماثل الحصول على الولد ولذلك فهو يجلب الفرح والسرور " فرزقه الله ولدا ذكرا لم ير الراءون أحسن منه "[66]. أما إنجاب البنات فلا يحسب من الأصل في سجل مواليد الرجل، لأن " انتقال الدم والمنى والحفاظ على نقائه يعنى تحديدا السطو والقوة، وتموضعا مركزيا مهما في العشيرة والقبيلة والطائفة .... ولكي تتبلور السلطة الذكورية لابد من وريث يحمل الدم والمنى ويحافظ على النساء والمال والجاه "[67] . ولا أعرف لماذا يغالى محمد عبد الرحمن يونس في تفسيره لظواهر قد تبدو بسيطة ليجعل منها تأسيسا قد يجانبه الصواب، فلماذا الربط بين الرغبة في الإنجاب وهى رغبة غريزية وبين الوصول لحكم عام بأن " مجتمعات ألف ليلة وليلة هي مجتمعات بطريركية بكل بنياتها وحقولها المعرفية وعلاقات أفرادها "[68]. ولذلك يواقع شهريار " مائة جارية سريات لم يرزق منها ولدا "[69]. إن الرجل في هذه الحالات ليس عاقرا عن الإنجاب بالكلية ولكنه طالما لم يرزق بولد فكأنه لم ينجب من الأصل ؛ فالولد/ الذكر هو فقط من يحسب في تاريخ الإنسان .

وقد عرض الراوي الشعبي لنموذجين مخالفين لما هو سائد، حيث فاجأ الراوي القارئ بولادة أنثى وهو على عكس المتوقع من الولادة الذكورية السائدة في كل الحكايات ولكن هذه المفاجأة يزول أثرها عقب القراءة التي تكشف عن تبنى الراوي للنموذج الذكورى حتى النخاع، وأنه ما كسر هذه القاعدة إلا ليؤكدها وما خالفها إلا ليحققها، وما ولادة البنت/ الأنثى في هذين النموذجين إلا ولادة منقوصة وفاشلة، بل ومخزية للدرجة التي تريح وتؤكد الفكرة الأصلية أكثر مما تحاول إزاحاتها.

النموذج الأول: الأنوثة... العار

يتضح هذا المفهوم من خلال السياق النصي في حديث (**مكابد الدهر مع ابنته عز القصور ووضاح اليمن**) حيث يتمنى الملك الهندي/ مكابد الدهر الحصول على الولد ولكن الأقدار تهبه ابنة/ أنثى، ولأن البنت في المجتمع الذكوري أقل شأنا وقيمة من الولد، لذلك يضيّق الوالد على ابنته ويجعلها حبيسة قصرها الذي يعتقد أن كثرة ما فيه من أموال وذخائر يكفى لعزلها عن العالم، لاعتقاده آن هذه الأموال هي الذخيرة الحية لابنته المنتمية لجنس النساء الضعيف "وكان والدها قد تفكر في ابنته وعلم ضعف النساء" [70] . وأمام هذا التضييق والحبس تحاول الفتاة ممارسة دورها الطبيعي في الحياة باعتبارها امرأة تحب وتحب، وعندما فعلت الابنة/ الأنثى ذلك أصبح هذا عارا لا يستوجب الموت لها فقط، بل ولمن أحبته أيضا . ولم يكن من الغريب أن تؤيد هذا الموت بل وتجعله مباركا الأم نفسها، ذلك لأنها تتبنى ثقافة هذا المجتمع بل وترفض كل خروج عليه "جازاك الله عنا خيرا، سترت علينا سترك الله"[71]. إن خضوع عز القصور واستسلامها للموت، هو خضوع للسلطة الأبوية، ولعل خضوع النساء كما تذكر د / شيرين أبو النجا "هو في حد ذاته المرآة العاكسة لقوة السلطة الأبوية" [72] إذ النسوى هو الهامشي، ولذلك أفصحت هذه السلطة عما تتبناه من مواقف وقيم عن طريق دعاء الزوجة لزوجها بالستر لأنه ستر على المرأة / العار. ولم يكن من الغريب أن تعبر هذه السلطة عن انتصارها لموقفها، بل ومباركة هذا الانتصار من قبل السماء التي منحت هذا الأب بديلا ذكوريا هو الأفضل والأصلح "وأقام الملك معها في لذة عيش . وما تم العام حتى رزقه الله ولدا ذكرا وعوضه خيرا منها وبقى على حال حسن وكان البركة في الولد فكان خليفتهما" [73] .

النموذج الثاني: الأنوثة ... الخديعة

في حديث (**عروس العرائس**) ينكسر أفق التوقع لدى القارئ بولادة بنت/ أنثى للملك الذي "سأل الله تعالى أن يرزقه ولدا يرث ملكه من بعده "[74] . ولأن الثقافة الأبوية تعنى "قمع كل النساء من جانب كل الرجال من خلال الصور المؤسسية"[75] . سواء أكانت هذه الصور المؤسسية في شكلها الرسمي كما في القصر الملكي أم حتى في الأعراف الاجتماعية التي ترفض هذا الوجود الأنثوي المغاير لمفاهيمه الذكورية، لا لشيء سوى لأنه وجود أقل رتبة ومكانة. وقد سخر الراوي المتبنى لهذه الثقافة عن طريق تراكم سردي منظم بعناية إقصاء هذا الوجود وتعديل حالة الصدمة التي تلقاها القارئ في بداية الحكي بإعلان موت البنت/ الأنثى "إلى أن كان في بعض الأيام عارضها مرض، فجمع أبوها الأطباء والعلماء والحكماء فلم يغنوا عنها شيئا، فتوفيت لما يريده الله عز وجل، فدخل على قلب أبيها أمر عظيم من موتها فانهد ركنه وأقام شهرا يندبها وينوح عليها "[76]. تموت البنت/ الأنثى ويحزن الأب عليها ولكن هذا الحزن مرفوض في طبقات الثقافة الذكورية، إذ كيف لرجل حتى وإن كان أبا أو ملكا أن يحزن على أنثى، فالأنثى في مفهوم هذه الثقافة المنحازة ترى الأنوثة مماثلة للمكر والخديعة والخيانة "أوقفني [أيها الوزير] في مكان يسمع الملك كلامي حتى أعظه بموعظة حسنة تشفى القلب وتذهب الهم والكرب ثم أحدثه إن هو دعاني لحديث حسن غريب أبغض إليه النساء ويفرح قلبه بموت ابنته ... {إنه} حديث حسن وهو مما يسلي الملك ويبغض إليه النساء والبنات المحتالات المكارات الغدارات "[77] . إن هذا الراوي سيعمد إلى تعديل أفق التوقع وتخفيف الصدمة عن القارئ بعرضه لحديث يشفى القلب ويذهب الهم والكرب ولن يكون ذلك سوى بعرضه لنموذج سردي مدشن بطريقة هندسية منظمة، تجعل من الملك ـ ومعه القارئ الضمني الذكوري ـ لا يتسرى فقط بالحديث، بل ويفرح بموت ابنته التي يماهيها الراوي بعروس العرائس التي هي أنثى ككل النساء والبنات المحتالات المكارات الغدارات . لقد أشفت هذه الثقافة

الذكورية غليلها من الولادة الأنثوية غير المرغوب فيها عن طريق إعلان موتها، ثم بعدم الحزن عليها رغم صغر سنها وتهيئها للحياة، ثم عن طريق العرض السردي لنموذج مخادع ومحتال وغدار ينتصر لجنس على حساب جنس آخر .

من العرض السابق يمكن الخروج بالنتائج الآتية:

1- أن ميلاد البطل يرتبط في الغالب بنبوءة تنبئ بالدور البطولي المنتظر من هذا المولود المغاير لأقرانه من قبل ميلاده، ويرى الباحث أن هذه النبوءة الميلادية تتناص مع الكثير من النبوءات الدينية المرتبطة بميلاد الأنبياء والصالحين .

2- أن هذه النبوءة ترتبط بميلاد ذكر .

3- أن لهذا الميلاد مسوغات اقتصادية وسياسية ونفسية .

4- أن هذا الميلاد يكون معجزا في حد ذاته، إذ غالبا ما يكون بعد فقد الوالد ـ الذي بلغ من الكبر عتيا ـ الأمل في الإنجاب عموما أو الذكور على وجه الخصوص. وتعد كثرة المحاولات الفاشلة ـ بالزواج المتكرر أو إنجاب البنات المتكرر من أجل الحصول على الذكر من أهم صور هذا الميلاد المعجز .

2. مرحلة الرضاع

هي مرحلة وجيزة في حياة البطل العمرية، إذ إنها لا تمتد لأكثر من سنتين استقاءً من قوله تعالى ﴿ وَٱلْوَٰلِدَٰتُ يُرْضِعْنَ أَوْلَٰدَهُنَّ حَوْلَيْنِ كَامِلَيْنِ لِمَنْ أَرَادَ أَن يُتِمَّ ٱلرَّضَاعَةَ ﴾[*]. وهي مرحلة لا يد للبطل فيها، إذ هو يخضع فيها بالضرورة للتأثر من الآخرين. كما أن الراوي غالبا ما يعمد إلى المرور السريع على هذه الفترة وذلك بغية الوصول المباشر لمرحلة التنشئة التي وإن خضع فيها أيضا للتأثر، إلا أن نبوغه وذكائه وفطنته ستبدو ملحوظة. وعلى الرغم من ذلك إلا أننا لا نعدم بعض الإشارات النصية المتواترة في هذه المرحلة، وهي إشارات تؤسس لاعتبار هذه المرحلة في حياة البطل من ناحية، وإلى توضيح ما لهذه المرحلة من بعض المواضعات، التي جعلت الراوي لا يتركها بالكلية رغبة في إثارة بعض النقاط من ناحية أخرى.

والأصل في هذه المرحلة أن تتولى الأم إرضاع وليدها "فأرضعته أمه "[78] ولكن جرى العرف قديما على أن تترك الأمهات من الحرائر مهمة الرضاع للإماء، اللائي يمتهن هذه المهنة التي تقف على الدرك الأسفل من السلم الاجتماعي "ثم سلم الولد إلى الدايات والمرضعات، فلم يزلن به مشفقات ومرضعات إلى أن كبر ونشأ"[79]. فقاضي مصر يسلم ولده/ طلحة لهؤلاء المرضعات بدلا عن أمه ذات القدر والرفعة . والبطل دائما ما يكون على علاقة حميمة بمن أرضعته "فأتى إلى عند دايته التي قد أعطته وربته وأرضعته وكانت تحبه حب الوالدة للولد "[80] . فالبطل لا يجد معينا يساعده على الوصال والاتصال بحبيبته الشمول سوى حمامة، مرضعته التي أحبته حب الوالدة للولد.

ولعل أبرز ما في هذه المرحلة هو التأكيد على مدى قوة البطل البدنية والتي يؤصلها الراوي بمدى الرعاية والعناية التي كانت تحوطه وقت الرضاع "فمولانا {أي الرشيد} قد رحمه وقد أوصاني أوكد عليك بمراعاته، فأنفذت في الحال الست زبيدة وجاءت له بمرضعتين إحداهما بالليل والأخرى بالنهار "[81] إن أمر الوصية والتأكيد بمراعاة الرضيع/ محمد الموجود قد وجد نفاذه في الاهتمام بالرضاعة المتواصلة بالليل والنهار، وهذا أمر زائد عن المعتاد، وليست الزيادة فقط في كمية الرضاع، بل وأيضا في جودته والتي ستكون حتما على درجة عالية من الجودة إذا ما تولته امرأتان؛ حيث تعطى الواحدة للأخرى فرصة للراحة والتقوية والتزود بالطعام والشراب حتى تحضر نوبة الأخرى، والتي ستحضر وقد أخذت حظها من الراحة والتزود بالطعام والشراب، وهكذا دواليك حتى يتم الفتى مرحلته وقد شب في أحسن حال. وقد اتضح ذلك بعد فترة قصيرة من عمر محمد الموجود الذي أشار النص إلى قوته وتفوقه حتى على ولدى الخليفة نفسه "فكان يركب مع محمد الأمين والمعتصم ويدخلون إلى ميدان القصر ويلعبون فيه بالاكراه وكان يغلبهم لأنه أقوى منهم وأشد وأنبل "[82] ويرى الباحث أن غلبة محمد الموجود وقوته قد صارت نتيجة منطقية إذا ما نظرنا إلى

السبب السابق على هذه النتيجة بعدة سطور، وذلك عندما أشار الراوي إلى فترة رضاعته الصحيحة والصحية .

ويحرص الراوي على إثارة الدهشة لدى المتلقي وهو يعرض لمرحلة رضاعته، **فالتفرد** سمة البطل، ولذلك لا يقبل الموهوب/ البطل الرضيع على ثدي امرأة عقب وفاة أمه، بل يألف لبؤة ليست من جنسه لتكون له مرضعة "ثم توفيت الجارية [أم الموهوب] فجعلن الجواري يرضعنه ويربينه فلم يقبل لهن لبنا، فخرج الشمراخ من غمه إلى الصيد والقنص يتفرج فرأى لبؤة وشبلين فاستحسنهما وأمر بصيدهما فصيدا من غير أذية ثم حملوهما مكتوفين، فدخلت بهما إلى دار مملكته فهدى روعتها، فلما أنست قرب الولد من ثدييها فدرت عليه فقبل رضاعها، ففرح الملك بذلك وفرق الأموال وغذيت اللبؤة وشبلاها بأطيب الأغذية وصارت تحن عليه وتلوذ به سائر وقته حتى مضى للرضاعة حولين ثم فطم نفسه ونشأ وكبر "[(83)] . **المقتطف السابق يؤسس لعدة أشياء:**

أ- يؤسس لتفرد البطل في الرضاعة، إذ إنه يرفض الرضاع ممن ينتمي لجنسه / البشر في حين يقبل على الرضاع من جنس مخالف/ الحيوان. وتعد عملية الإسباغ الحيوانية Zoomorfic[(*)] واحدة من آليات النص العجائبي، ومن المعروف أن "موتيف الحيوان المرضع للإنسان موجود في فولكلور وميثولوجيا كثير من الشعوب، وإن اختلفت نوعية الحيوان والظروف المحيطة به .... ويختلف نوع الحيوان المرضع للإنسان من مكان إلى مكان، فقد يكون وحشيا، وقد يكون مستأنسا ... وعلى الرغم من تنوع الحيوانات التي تحتضن الطفل الصغير الذي يقدر له أن يعيش، ويصبح بطلا مثاليا يحقق لمجتمعه ما يصبوا إليه "[(84)].

ب- يؤسس لعلاقة التجاذب والتآلف بين الإنسان والحيوان، وهي علاقة يستمدها الراوي من تراث علمي وأدبي شاع في الحضارة الإسلامية التي أعلت من شأن الحيوان على المستوى الديني والأدبي الذي راجت فيه الثقافة الحيوانية ـ إن صح التعبير ـ التي صاغت العديد من الكتب عن الحيوان، بل وأطلقت على أبنائها

وقبائلها أسماء حيوانية، علاوة على تداول ما زال حيا حتى يومنا هذا عن أساطير وحكايات حيوانية .

ج- يؤسس لدخول شخصية/ الأسد واللبؤة بشكل منطقي في الحكاية؛ فالموهوب بعدما يتولى المُلك تتطور حكايته مع المحلية ويصبح الأسد ولبؤته من أهم الشخصيات المساعدة لهما في حياتهما .

د- يؤسس لأسطورة وجود السباع في بر مصر من خلال نسل هذين الأسدين "وكل ما يكون بمصر وأعماله من السباع فهو من نسل اللبؤة مرضعة الموهوب لأنهم لم يعرفوا في ديار مصر منذ صرفها السحرة عن قصر المحلية "[85] . وهذا النص يأتي في نهاية الحكاية، وعلى بعد اثنين وثلاثين صفحة ليوضح مدى دور المرضعة التي استمدت شهرتها وبقاء جنسها واستقراره في مصر من خلال لعبها لدور مرضعة البطل .

هـ- يؤسس لمدى أهمية المرضعة التي يجب إمدادها بأطيب الطعام لا لكونها صيدا ثمينا فقط، بل وأيضا لكونها مرضعة البطل .

و- يؤسس لجمع الأضداد، وليست الضدية فقط في كون البطل إنسان والمرضعة حيوان، بل وأيضا لكون الرضيع ضعيف، خاضع والمرضعة شرسة وحشية متمردة.

ز- يؤسس ليس فقط للوظيفة الآلية البيولوجية المتمثلة في إمداد الرضيع باللبن وكفى، بل تتعداها لأداء دور نفسي وترفيهي؛ فاللبؤة تحنو وتعطف كسائر الأمهات وتلهو وتلعب معه سائر وقته حتى لا يشعر بالضيق والتأثر من غياب الأم .

ح- يؤسس لإظهار قوة البطل التي ستظهر على مدى أحداث الحكاية، وهي القوة التي استمدها من قوة وشجاعة المرضعة/ اللبؤة .

ط- يؤسس لمدى ذكاء البطل وقدرته النفسية التي تمكنه من تحمل صدمة الفطام والانفصال التلقائي عن ثدي المرضعة .

وتدخل **الحساسية** كنقطة أخيرة يتميز بها البطل في مرحلة الرضاع "ولم يأذن الله تعالى للمولود أن يشرب من لبن أحد فضاق صدر محمد بن سليمان وقال وشت والله الساعة يموت، أبصروا كيف تعملون، فقالوا يا مولانا على الباب نخاس ومعه جارية ومعها صغير أسود له من العمر سنة، فقال دعوا يكون أيش كان، هاتوا أمه إلىّ فخرجوا وأحضروا الجارية وهي زنجية كأنها قطعة قير أسود بأنف فطساء وعينين حمراوين وهي كريهة الرائحة، فأتوا بها إلى الأشرف فأخذته من حجرها وأخرجت ثديا كأنه مخلاة شعير بكل حلمة مثل البعرة السوداء، فقدمته إلى فم الأشرف للأمر الذي يريده الله عز وجل فدست الحلمة في فمه بإصبعها فشرب إلى أن روى واللبن يخرج من جوانب فمه فتعجب محمد بن سليمان وقال لا اله إلا الله إن هذا أمر عجيب كيف يشرب من هذه السوداء وترك لبن جميع المرضعات" [86] . البطل ذو حساسية عالية حتى وهو رضيع ولذلك فهو لا يستسلم لمن تمده فقط باللبن، بل وأيضا لمن ترتاح لها نفسه، ليصبح ومنذ لحظة ولادته مؤثرا فيمن حوله؛ فالجارية التي يحاول النخاس بيعها في السوق فلا يجد من يشتريها لأسباب عديدة منها اللون/ السواد، والعمر إذ إنها متزوجة، والإنجاب، فمن سيشتريها سيتحمل بالتبعة النفقة على ولدها، والدمامة، إذ هي مفرطة السمنة لدرجة تجعل الراوي يصف ثديها بمخلاة الشعير وحلمتها ببعرة الماعز. كل تلك الأسباب دفعت النخاس لأن يدلل بها على بيوت السادة لعله يجد من يرحمها ويرحمه. وهنا تظهر حساسية البطل الذي يرفض كل المرضعات المتميزات في مقابل رضائه بهذه الجارية شفقة بها ورحمة عليها، ليشتريها أبوه بثمانية عشر دينارا هي وولدها/ الأنجب الذي أراد الراوي إدخاله في الحكاية ليصبح بارتشافه من نفس اللبن وعلى نفس الثدي أخا من الرضاع، ولكنه لن يكون بعد ذلك سوى البطل المزيف/ سارق الفرح الذي لن يكون له في الحياة من هدف بعد قتله لأمه سوى الخلاص من أخيه ومحاولة قتله وسرقة ماله.

3. مرحلة التنشئة

بعد الميلاد المعجز أو الميلاد الذكورى المرغوب فيه لتحقيق الطموحات الفردية أو الجماعية، يشب البطل عن الطوق لينشأ نشأة متميزة تكسبه العديد من الصفات التي ستؤهله لارتياد أفاق لا يختص بها غيره. والراوي لا يمر من مرحلة الميلاد إلى مرحلة البطولة مباشرة، إذ لابد من مرحلة وسطى يتلقى فيها البطل المعارف والعلوم والآداب، بجانب إحاطته ببعض الصفات/ العلامات التي ستميزه عن أقرانه في المستقبل. والراوي يلجأ في هذه المرحلة إلى تقنية الإجمال حتى يتمكن من تسييج هذه المرحلة بالسرعة التي تمكنه للانتقال إلى مرحلة التأثير بدلا عن مرحلة التاثر .

والأبطال محاطون دائما بالحنان والرعاية من مرحلة الرضاع وحتى الفتوة "فأرضعته أمه وربته الدايات والقوابل" (87) الدايات والمرضعات بجانب الوالدين يتعهدون البطل رضيعا حتى يفطم فإذا ما فطم تعاهدته الأيدي بالتعليم والتربية. في مرحلة التنشئة يهتم الراوي بإبراز قيمة العلم كقيمة يحرص البطل على اكتسابها وتحصيلها "وكان مولعا بالقراءة" (88)؛ فالقراءة صفة ملازمة للفتى المصري الذي يقضى معظم وقته قارئا للكتب، وهى أيضا صفة ملازمة لابن بنت على الجزار الذي تقتصر مرحلة صباه على التزود بالقراءة "فكبر الولد فعلمه على الجزار القراءة" (89).

ويد العناية دائما ما تمد البطل في مرحلة التعليم معلما متميزا "وكان قد اختار [أبى] لي معلما من أعلم الناس وأكيسهم وأفضلهم" (90) ولا يبخل المعلم على البطل بتزويده بكل ما أوتى من معارف وعلوم وخبرات، ولعل حفظ القرآن وتعلم النحو والشعر ـ وهى أهم العلوم وقت رواية وتدوين هذه النصوص ـ من أهم ما كان يحرص البطل على تعلمه في مرحلة التنشئة والتعليم. والراوي دائما ما يدفع بمعلمين ذوى كفاءات وخبرات تمكنهم من تربية وتعليم البطل. والمعلمون يحرصون كل الحرص على توصيل كل ما في جعبتهم من علوم وخبرات للبطل في أقصر وقت "ثم إن سندباد أخذ الولد وانصرف به إلى منزله وأمر أن يبنى له قصر تحت الأرض من

الرخام الجزع ويتجصص به وجعل فيه تماثيل من كل شيء من العلوم من نحو وأدب وشعر وفقه وغير ذلك وقال للولد:

- هذا مقعدك حتى تتعلم كل شيء جعلته لك في هذا الموضوع، ثم جلس معه يعلمه ويؤدبه، ويؤتى لهما بطعامهما وشرابهما وما يحتاجان إليه ... فلما تم الأمد تعلم الغلام كل ما علمه سندباد "[91] .

المقطع السابق يوضح عدة أمور:

أ- تهيئة الجو العلمي والتربوي لتعليم البطل بعيدا عن أعين الناس .

ب- الاستعانة بالوسائل التعليمية المتاحة (التماثيل) .

ج- تحديد مدة التعليم بأمد لا يتخطاه المعلم، وقد حدد قبل بداية التعليم بستة شهور .

د- الوصول للنتيجة النهائية عن طريق توصيل كل ما لدى المعلم للمتعلم .

هـ- التأكد من هذه النتيجة عن طريق الاختبار، إذ سيتأكد الملك بنفسه من تعلم ابنه وتغييره بعد انتهاء مدة التعلم .

والبطل يتميز بالذكاء والفطنة وسرعة التعلم "ومكث عند التاجر ما يقرب من ستة أشهر حتى تعلم الولد أحسن من معلمه "[92] . لقد اكتسب البطل صنعة الغزل والنسيج في ستة أشهر وصار صانعا ماهرا لدرجة مكنته من نسج رداء "لم يكن مثله، ولا له نظير، ولا يوجد في هذه البلاد مثله فأنهاه في مدة أسبوع "[93] . وتعكس الحكايات الفنية المبثوثة في الكتابين نوعية العلوم التي كان يحرص الأسلاف على نقلها لأبنائهم، وتنقسم هذه العلوم إلى:

أ- **علوم نظرية:** وتكون على **مرحلتين**، المرحلة **الأولى** وتختص بتعليم القراءة والكتابة ومرحلة **ثانية** وتختص بحفظ القرآن الكريم والتزود بعلوم اللغة وما تحويه من (نحو وصرف وأدب وبلاغة)، بجانب العلوم الدينية وما تحويه من (تفسير وحديث وفقه وأصول).

2- **علوم تطبيقية:** وتقتصر على تعلم فنون القتال والحرب والرمي والفروسية. وإذا كان جميع الأبطال يحرصون على تحصيل هذه العلوم إلا أنهم يختلفون في مدى تقديم صنف على حساب الصنف الآخر؛ فأبناء التجار وغيرهم من الفئات المدنية يولون اهتماما ملحوظا بالعلوم النظرية على العلوم التطبيقية، في حين أن أبناء الملوك يهتمون في الأساس بالعلوم التطبيقية، وتبقى العلوم النظرية في مرتبة تالية لها في الأهمية ؛ فمحمد بن سليمان الزيني وهو ينتمي إلى فئة المدنيين ـ الأعيان ـ يبدأ بتعليم ولديه للعلوم النظرية أولا، ثم من بعدها التطبيقية "فاحضر لهما محمد بن سليمان الزيني مؤدبا فعلمهما الخط والأدب والنحو واللغة العربية وجميع ما يحتاجون إليه، ثم تعلما الفراسة والشجاعة والرماية "(94) إن استخدام الراوي لحرف العطف (ثم) الدال على الترتيب، يوضح مدى حرص الزينبى على تعليم ولديه للعلوم النظرية في المقام الأول . وكذلك يفعل قاضى مصر الذى يستقدم معلما يحرص على تعليم ابنه طلحة للعلوم النظرية "فانتخب له معلما إلى داره ... ثم أمر المعلم أن يعلمهما [أي ومعه تحفة] جميع ما يعلم فما حفظ طلحة شيئا إلا حفظته "(95) . والحفظ لا يرتبط سوى بالعلوم النظرية التي هي الأساس لمن لا مُلك يهتمون بالحفاظ عليه بالقوة والشجاعة التي تكسبها علوم القسم الثاني . وينص الراوي على أن لأبناء التجار ـ القطاعات المدنية في المجتمع ـ علومهم الخاصة التي يهتمون بها "فعلمه أبوه جميع الآداب والأخبار وما يمكنه أن يعلمه أولاد التجار "(96)

وهذه العلوم النظرية يحرص أيضا الملوك على تعليمها لأبنائهم غير أنهم سريعا ما يتجاوزونها للوصول إلى العلوم التطبيقية التي هي الأهم عندهم "ونشأ وكبر [ابن الملك الموهوب] فدعا أبوه المعلمين والمنجمين فأمرهم بتعليمه وأدبه فتعلم جميع ما يحتاج إليه أولاد الملوك من العلم والأدب في مدة يسيرة مما ليس يتعلمه نظيره، ثم ألزمه ركوب الخيل وحمل السلاح والصيد والقنص حتى بلغ كل ما أحب"(97) . لقد

أحاط الملك ابنه/ البطل بكل الرعاية والعناية، أحضر له المعلمين ثم علمه وأدبه بكل ما يحتاج إليه أولاد الملوك من العلوم النظرية والآداب الملكية، ثم أجبره على تعلم ما هو أهم من هذه العلوم لأنه سيكون معرضا بحكم نشأته الملكية للدفاع عن مملكته ومهاجمة أعدائه، ولذلك وجب عليه حمل السلاح وركوب الخيل وصيد الحملان والغزلان حتى يصير قناصة متمكنا من الرمي بالرمح والسهم . وهذا بدر بن شهريار ملك الأرض والبحار تمضى به الأيام والليالي فيشب ويكبر " حتى صار له من العمر عشر سنين فعلمه [أبوه] الخط والقرآن وركوب الخيل فتمرس عليها حتى صار من العمر خمس عشرة سنة وحتى صار فارسا لا يطاق وعلقما مر المزاق "[98] يمر البطل في تعليمه بمرحلتين عمريتين مختلفتين؛ فالأولى وتمتد لعشر سنوات يتعلم فيها الخط والقرآن (علوم نظرية)، وهي ليست على قدر كبير من الأهمية إذا ما قورنت بالمرحلة التالية، والتي امتدت إلى خمس سنوات يؤكد الراوي عليها بعبارتين تؤكدان مدى اهتمامه بها .

وتعد الفروسية من أهم دعائم العلوم التطبيقية، إذ لا يكون البطل بطلا من دون الفروسية التي ينشأ وهو متقنا لها. وقد اهتم العرب بالخيل، بل هي " أكثر ما اعتز به العرب وما أكثر ما نسجوا حولها من أساطير وحكايات وسارى العرب في هذا كل الشعوب التي عرفت الفروسية وعاشت شاكية السلاح فامتلأ أدبها الشعبي وامتلأت أساطيرها بصور الخيل وحكايات حول الخيل وأنواعها وفضائلها ...ولم يكتف العرب بالنسبة للخيل بهذه التسميات بل لقد سموا أعضاءها وألوانها وشياتها وعذرها وحجولها وعمها ودائرها ثم ألفوا في طبائعها وعاداتها والمحمود من صفاتها ومحاسنها والعلامات الدالة على جودتها ونجابتها، كما ذكروا العيوب التي تكون في خلقها وجريها والعيوب التي تطرأ عليها وتحدث فيها "[99]. ونظرا لأهمية الخيل في حياة العربي فقد عدت الفروسية من أهم العلوم لدى العرب " وتعلم ركوب الخيل وخوضان الليل والطعن بالسنان والضرب بالحسام ومبارزة الأبطال والفرسان "[100]

لقد وصف الراوي بهذه العبارة المتكررة (نجم الضيا ومعه سليمان بن عبد الملك)، فهي عنده بمثابة عبارة مصكوكة تشير إلى أهمية تعلم الفروسية لإكساب البطل الشجاعة اللازمة لمواجهة محن الحكم وخوض الحرب، ويرى والتر ج اونج "أن من خصائص الثقافة الشفاهية الاعتماد على الأوصاف النمطية والعبارات الجاهزة فكلما زاد الفكر المنمط شفاهيا تعقيدا زاد اعتماده على العبارات الجاهزة المستخدمة بمهارة . وهذا يصح على الثقافات الشفاهية بصفة عامة"[101] . وما يجمع بين البطلين هو أنهما من أبناء الملوك اللذين وجب عليهما اكتساب كل فنون الحرب بما فيها من كر وفر .

ولم يشذ عن هذه النماذج سوى محمد الموجود/ اللقيط ذو الشخصية ذات الكثافة السيكولوجية التي دفعته للتفوق على الآخرين ليضمن لنفسه كيانا معترفا به وسط المجتمع، وليدفع عن نفسه الشعور بالدونية الذي ظل يلازمه ويغمر حياته بالشقاء، أو هو بتعبير حسن بحراوى "اللقيط الذي من جراء إحساسه بلا مشروعية وجوده يظل يعانى من الشعور بالدونية وتبكيت الضمير لدرجة أن حياته تتحول إلى سلسلة من المكابدات اليومية والمعاناة المؤلمة، وفى سبيل مغالبة هذا الشعور القاهر يجد اللقيط نفسه مسوقا إلى ممارسة أنماط من السلوك متطرفة بهذا القدر أو ذاك كنوع من الدفاع الذاتي لاستعادة توازنه المقصود والمحافظة على كيانه المهدد بالانهيار "[102].

وقد حرصت أخت الخليفة/ زبيدة على تعليمه الغناء والموسيقا "وكانت قد سمته محمد الموجود، فعلمته الغناء بالعود فتعلم ما لم يقدر أحد أن يفعله صوتا وصناعة، وكانت تقول له الست زبيدة جود يا ولدى في صنعتك حتى تغلب اسحق بن إبراهيم الموصلي في العود "[103]. وعلى الرغم من أن محمدا الموجود قد نشأ في قصر الخلافة وتشرب من بروتوكولاتها إلا أن الراوي لم يشر إلى تعليمه أيا من العلوم التي كان الملوك أو التجار يحرصون على تعليمها لأولادهم .

ويرى الباحث أن ذلك يعود إلى رغبتها في الانصراف للترف واللهو على حساب المشقة المفرطة في تعلم فنون القتال . أو لأن الموجود لم يكن من أصلاب البيت

العباسي، إذ هو لا يعدو أن يكون لقيطا على الرغم من نشأته في قصر الخلافة وفي حجر السيدة زبيدة التي يبدو أنها كانت حانقة على اسحق الموصلي لأسباب غير معلومة، ويدل تحفيزها الدائم للموجود حتى يتغلب على الموصلي بما له من شهرة ومكانة على حالة كراهية غير ملموسة . وقد تكون الموهبة وحدها هي التي دفعت بالسيدة زبيدة للاهتمام الزائد بالموجود نظرا لما شاهدته من حسن صوته و مهارته الموسيقية .

وبنات الملوك ينقسمون إلى **قسمين:** فهن إما مقاتلات محاربات لا يفترقن عن الرجال في تعلم فنون القتال وخوض المعارك ويمثل هذا النموذج (**المياسة وقمر الأزرار**)؛ فالمياسة ترفض الزواج لأنها ترى في نفسها مقاتلة بارعة لا يقدر أي من الرجال على قهرها ولذلك تضع شرطا لزواجها "يا أبت ألم أكون قد أنذرت على روحي أن لا يعلو صدري إلا من قهرني في الحرب؟ اخرج إليهم وقل لهم من كان منكم معروفا بالشجاعة فليبرز إلى ميدان الحرب والضرب والطعن فأيكم ملك ابنتي وقهرها تزوجها!"[104]. مهر المياسة هو قهرها في الميدان، فهي شجاعة، مقدامة، تجيد ركوب الخيل والضرب بالسيف. رباها أبوها على الشجاعة والإقدام مثلما ربى الملك نمارق ابنته قمر الأزرار التي تقول: "قد آليت ألا أتزوج إلا من يغلبني في ميدان الحرب"[105].

وعلى العكس من النموذجين السابقين تدخل (**المحلية وعروس العرائس**) باعتبارهما نموذجين نسويين يكتفيان بالعلوم النظرية ؛ فالمحلية يحضر لها أبوها المعلمين ليعلموها "جميع ما تحتاج إليه أولاد الملوك وعلموها مع ذلك السحر والكهانة"[106] . وكذلك تشب العروس التي تقول: "ثم أني بقيت مع الحواضن والدايات اعلم الأدب والشعر حتى ملكت ما لا يملكه أحد غيري حتى صار لي من العمر أربع سنين فلم أزل كذلك فصار لي من العمر سبع سنين فقرأت العلوم ومن النحو ما يحتاج إليه وقرأت جميع الروايات والأخبار والأحاديث"[107] . تكتفي الاثنتان بالعلوم النظرية

مع زيادة للأولى في علوم السحر والكهانة وزيادة للثانية في الاطلاع على الروايات والأخبار والأحاديث، وهما بجانب سحرهن الأنثوي يعوضان ما ينقصهما من قوة بدنية تركنها عن طيب خاطر .

4. صفات البطل

للبطل في الأدب الشعبي صفات عديدة تميزه عن غيره من الشخصيات، وقد أوضح بروب أن على الباحث أن يدرس كافة خصائص الشخصية " ونعني بكلمة خصائص كافة الخصائص الخارجية للشخصيات: عمرها وجنسها ومكانتها ومظهرها الخارجي وخصائص هذا المظهر ...الخ "[108] وانطلاقا من هذه المقولة التي لم يتتبعها بروب في تحليله يرى الباحث أن صفات البطل **تنقسم إلى:**

ج- صفات خلقية

وتعنى كافة المظاهر الخارجية للبطل، وهي وإن كانت صفات لا تعنى بالوظائف إلا أنها تساعد في رسم شخصية البطل في عين المتلقي، كما أنها تتناسب مع ما سيقوم به من أفعال . وسينطلق البحث من خلال القراءة النصية التي سيعول عليها، لمحاولة تحديد صورة ـ ولو إجمالية ـ عن البطل .

الجمال والوسم الجسدي

يصر الراوي ويلح بشكل كبير على إلصاق صفة الجمال الطاغي على البطل، نافيا عنه ولو بشكل ضمني كل قبيح منفر. وجمال البطل الباهر [*] هو جوازه للمرور إلى قلوب الشخصيات من ناحية، وقلب الأميرة/ الحبيبة من ناحية أخرى "فلاحظت الجارية حسنه وجماله فوقع في قلبها مثل الماء البارد في جوف عطشان"[109] . لقد شفع جمال البطل دخوله لجناح النساء في قصر الخليفة/ المعتصم، بل وعُد جماله جوازا لبياته في حضن ريم القصور/ أخت الخليفة. وما أن تنظر ابنة الملك/ عز القصور لوضاح اليمن حتى يتغير حالها ولا ترضى عنه بديلا " وأشرفت على المدينة، فإذا بها رمقت شابا حسن الصورة، بديع الجمال يقال له وضاح "[110] . لقد اعتبر "

الجمال مدخلا للحب والعشق . وبما أن الجمال يتحول إلى مشهد بصري فإن النظر يغدو شرطا أساسيا من شروط الغواية

وتلقي الجمال، لذا نادرا ما انبنى الحب على السمع(*) وحده وتكونت صورة المعشوقة في الخيال وحده، ونادرا ما انبنى الحب وحده على نظرة لم تصب وجه المرأة أو أحد مكوناته وخاصة العينان(111). ولذلك ما إن ترمق عز القصور وضاح اليمن حتى ينقلب حالها رأسا على عقب، وتسعى جاهدة لتحظى بوصاله، على الرغم من حبسها وعزلها في قصرها عن أنظار كل الرجال " فأمر الله بتقلب قلب الجارية من حبه فأصبحت لا تأكل ولا تشرب ولا تنام واصفر لونها وأشرفت على الهلاك من حب ذلك الشاب "(112) . كل ما حدث للجارية من محبة ألقيت في القلب وانصراف عن الطعام والشراب والمنام وشحوب في الوجه وإشراف على الموت كان من النظر إلى جمال هذا الوضاح .

وقد تواترت النصوص الدالة على جمال البطل الخلقي في النص المئوي في عشر حكايات (**)، كما تواترت في نص الحكايات العجيبة في سبع حكايات (***).

والبطل في جل هذه الحكايات يجمع الغاية في الحسن والجمال اللذين يمكنانه من الوصول لقلب كل من يراه ؛ ففي حديث (**علي الجزار**) يتولى ابن بنت علي الجزار بيع الحلوى في حان العجوز الذي كان لا يبيع سوى سبعة أرطال من الحلوى ولكن عندما يتولى هذا الذي فاق الناس حسنا وجمالا " صار يبيع كل يوم أربعة قناطر من الحلوى والناس مزدحمون عليه يتوسلون بشراء الحلوى لينظروا إلى جماله ويكلموه. وهرجت البلاد هرجا كبيرا من جمال الولد الحلواني "(113) . إن الراوي لا يبالغ في جمال البطل الخلقي ليجعله يظفر فقط بقلب المحبوبة، ولكنه يبالغ فيه لدرجة يحدث معها هرج ومرج في كل سوق بغداد الذي لا يجتمع لشراء الحلوى سوى ليحظى بشرف النظر إلى

هذا المخلوق الذي صار بحسنه وجماله شيئا مختلفا عن غيره من بني البشر " فنظرت، إلى جمال الولد الحلواني فبهتت وقالت:

- لا خاب من بات معك معانقا إلى الصباح .

ووقفت شاخصة إلى الجمال الذي أعطاه الله تبارك وتعالى. وبقيت واقفة إلى وقت الغروب[114].

والبطل الشعبي جميل الوجه، أملح خلق الله صورة، لم ير الراءون مثله، لا يكون في زمانه من هو أجمل منه، إنه آية من آيات الله في الخلق والجمال، نموذج فريد للجمال الخالص، بينه وبين القبح ما بين السماء والأرض، إنه الامتداد/ الاستنساخ الطبيعي ليوسف بن يعقوب الذي ملك قلوب النسوة فلم يستطعن مع جماله سوى أن يقطعن أيديهن .

وقد لاحظ الباحث أن تأكيد الراوي على هذا الجمال الباهر للبطل يكون من العوامل التي تجذب جمهور المستمعين ـ وقت رواية النصوص ـ كما يساعد على رسم صورة مثلى لنموذج مثالي خالٍ من العيوب. وكذلك يؤكد الراوي بتيمة الجمال على فرضية من كثرة تواترها يمكن تحويلها إلى قانون أو قاعدة بنائية هي (**الجمال لا يقترن إلا بجمال مماثل**) . حيث لا مجال للقبح في الظهور أو الاجتماع ؛ فالجميل لا يحب إلا جميلة مثله "ولما هبطوا من الحكم وقع نظرها على سى محمد ابن التاجر كاتب السر . فرأت حسنه وجماله وقده واعتداله فأعقبتها النظرة ألف حسرة . فلم تتمالك عقلها ولازمت الفراش وعادت تئن كأنين المريض الذي له دهر "[115]. إن النظرة التي أعقبتها ألف حسرة ما كانت لتحدث وتحدث معها لوثة العقل ومرض الجسم إلا بسبب الجمال الفائق لمحمد كاتب السر . وهذا نجم الضيا بن مدبر الملك جميل الوجه الذي يسعى للزواج من نايرة الإشراق التي ليس في زمانها أجمل منها[116]. وهكذا يتعمد السارد " وصف هؤلاء الصبايا بالحسن والجمال ليكون ذلك أجذب للمتلقي، وأبهر لانتباهه، وأنشط لاهتمامه "[117] .

وفي حديث (**سليمان بن عبد الملك**) يسعى البطل الوسيم/ سليمان في الزواج من جارية "يكون بياض جسمها مثل هذا الرخام وسواد شعرها كسواد هذين الغرابين وحمرة خديها مثل حمرة الدم على الرخام "(118). ولا يجد سليمان هذا الجمال ذا المواصفات المقصورة على شيء واحد هو (اللون) ؛ حيث لون الجسد (أبيض) ولون الشعر (أسود) ولون الخدود (أحمر) سوى في أجمل نساء الدنيا وهي الموصوفة له بقمر الأزرار. وعلى الرغم من الجمال الخارق للفتى المصري إلا أنه يخر مغشيا عليه عندما تمر أمامه جارية تكشف عن وجهها فيراها كأنها "البدر الطالع أم الغزال الراتع فلما قربت منه كشفت عن وجهها وقالت له:

- يا فتى، أنت الذي حرمت النساء على نفسك؟ .

فرفع رأسه إليها. فلما رآها خر مغشيا عليه "(119). ولم يكشف النص عن سر تحريم الفتى للنساء على نفسه ولكن يبدو من السياق النصي أن عينيه لم تقع على جمال خلاب يجذبه ويشده ليخرق هذا التحريم، ولذلك ما إن وقعت عيناه عليها حتى بقي باهتا وفي قلبه منها "ما لا تطفئه سبعة أبحر. ثم انصرف إلى منزله وهو ينشد هذه الأبيات

خطرت كمثل البدر بين كواكب	**وتوشحت من شعرها بذوائب**
وسقى الصبا أعطافها فتمايلت	**مثل القضيب على نقا متراكب**
وتبسمت عن أقحوان أبيض	**في أصفر في أحمر متناسب**
لعبت بقلبي في الهوى فكأنه	**عصفورة بيد الصبي اللاعب** "(120)

ويربط جمال الدين بن الشيخ ارتباط البطلين الجميلين اللذين لا يستطيع الواحد منهما تصور الحياة في غياب الشخص الآخر بأسطورة الخنثى **Androgene**"(121). وهي الأسطورة التي عرفت لدى العرب بـ (الكرة المقسومة) (*). وفي (**حديث الفرس الأبنوس**) يرى البطل ابنه الملك "فإذا هي جارية كأنها البدر المنير أم القمر المستدير، عليها حلة نسجها ذهب أحمر . فلما رآها الفتى طاش عقله وزال لبه

وهانت عليه روحه[122]. ومثلما يهيم الفتى حبا بفتاته عندما يراها نائمة، فإنها أيضا تهيم بحسنه وجماله عندما تراه "ففرحت به الجارية وسرت به لما رأت من حسنه وجماله .. فقالت لها إحدى الجواري:

- والله يا سيدتي ما هو الذي خطبك بالأمس وهو لا يصلح أن يكون عبدا لهذا . وعهدي به قد خرج من عند أبيك الجنس خروج، ومثل هذا يليق بك وتليقين به "[123]. إذاً فالجميل لا تليق به إلا جميلة مثله، ولذلك ترفض الجارية الزواج ممن خطبها قبل البطل لأنه أقل منه حسنا وجمالا، ولذلك تلخص إحدى الشخصيات هذا التلاقي بقولها: "فإنه يصلح لمثلك وأنت تصلحين لمثله "[124]. إن الواقع القبيح الذي تعيشه شهرزاد وهي تحاول إنقاذ بنات جنسها يجعلها تلعب الدور الذي حددته ماري لاهي هوليبيك بقولها: "والدور الشخصي لشهرزاد في ألف ليلة هو إضفاؤها على الأشياء مسحة من الجمال "[125].

وقد يعتمد الراوي على مفهوم المخالفة ليزيد القاعدة قوة، إذ بضدها تتمايز الأشياء؛ ففي حديث (**الجبل المطلسم**) يزوّج الملك أمير السلاح/ قراقش الذي "لم يكن أقبح صورة منه ولا أوحش منظرا ... لم ير يوما ضاحكا قط فظا غليظا لا يشتهي أحد في الدولة يراه لما أودع الله في قلبه من الفظاظة والغلاظة ورذائل الطباع"[126]. يزوجه الملك من ابنة الوزير التي "لم يكن في زمانها أحسن منها ذات حسن وجمال وبهاء وكمال وقد واعتدال، بثغر أثلج وطرف أدعج فسبحان من خلقها من ماء مهين وجعلها في قرار مكين عبرة للناظرين إن أقبلت فتنت وإن ولت قتلت"[127]. وبناء على هذا التنافر البيّن يضمر الوزير/ أبو الجارية في قلبه الحقد والحسد على الملك الذي كان الوزير يطمع في تزويجها له أو لابنه، وقد دفعه هذا الأمر إلى تدبير المكائد وإعداد العدة حتى سلب المُلك من ابنه مكيدة فيه .

وفي حديث (**أبي محمد الكسلان**)، يجمع الراوي بين بدر السماء التي جمعت من الجمال ما جعل الكسلان لا يقوى على رفع بصره إليها "فسارقتها بالنظر وإذا بها

جارية يعجز عنها الوصف .... فلما رأيتها يا أمير المؤمنين أطرقت إلى الأرض لم أجسر أعود إليها بالنظر وقلت في نفسي والله إن هذه الجارية ما رأيت مثلها ولا يرى وكنت اشتهى لو كانت لي فإنها تسوى خراج الدنيا "[128] . وبين الجني/ القرد الذي "انقض على الجارية عفريت مثل النار "[129]. إذاً فجدلية (القبح/ الجمال) لا بد أن تسير في طريقها الصحيح باجتماع الجميلين، وإذا ما حدث العكس فقد وجب التفريق واستحالت العشرة ؛ فالأضداد المتنافرة لا يجوز اجتماعها والاتصال بينها . لقد لاحظ جمال الدين بن الشيخ إصرار الراوي على إلحاق كل صفات الجمال الخلقي بشخصية البطل وحبيبته ولذلك يعقب قائلا: " إن الأمر يتعلق بسجل متواضع عليه وبصور تهتم في الأدب العربي الوسيط، باستيعاب السمات العامة للكمال، أكثر من اهتمامها بتنويع الأوصاف بحسب الأفراد "[130] .

ويعد الوجه البشرى البؤرة التي يتمركز حولها الوصف، إذ " يشكل الوجه عنصرا مركزيا في الدلالة الجسدية. إنه مجاز الجسد وصورته المركزية. بل هو بدل الفرد بكامله. وبما أن الوجه لا يرى أبدا من قبل صاحبه إلا بواسطة مرآة . فإنه يشكل المنطقية الجسدية التي تعين الفرد وفى الآن نفسه تجعله كيانا من أجل الآخر، خاصة وأنه المنطقة الأكثر حساسية والتي تتجمع فيها الحواس الإنسانية، إنه لذلك يشكل الأنا الحميمة المكشوفة للآخر، لذا فإن الوجه بتعبيريته المكثفة وبذاتيته وموضوعيته يتحول إلى حلقة أساس في التبادل الاجتماعي للمعنى "[131] . وقد رسمت النصوص العديدة الصورة الشكلية لهذا البطل فهو " صبى أمرد بشعر طويل مليح الوجه "[132] . وينادى منادى الخليفة واصفا إياه بقوله: " من رأى لنا صبيا شعره طويل ووجهه أبيض لا نبات في خده اليمين. مقرون الحواجب في خده خالا "[133] . وتدل هذه النصوص على ملاحة وجهه، وطول شعره، وبياض جسمه، ونعومة خده، واتساع عينه وارتسام حاجبه .

5. صفات البطل الخلقية

على وترين متوازيين لا ثالث لهما يسعى الراوي إلى تشكيل صورة بطله المثلى من خلال وتر يتولى رسم صورته الخارجية/ الشكلية، بينما يتولى الآخر إلحاق كافة الصفات والأفعال الأخلاقية به، ليظل على الدوام رمزا عاليا، خفاقا في سماء المثل. إنه القيمة العليا التي ينظر إليها الجميع بعين العجب والانبهار فأنى لغيره أن يجمع بين الداخل والخارج، بين الشكل والمضمون بين الخلقة والخلق. وصفات البطل الخلقية يمكن اختزالها في فعل المروءة (*) الذي تنبثق منه الكثير من الصفات والأفعال وهي على **النحو الآتي:**

أ- حفظ الشرف

حفظ الشرف أو عدم الخيانة من أهم الصفات الخلقية التي يتسم بها البطل، فهو حافظ لقيمة الشرف أينما وجدت" إن أباك قد كبر سنه ودق عظمه . فهل لك أن تقتله بحيلة أتحيل لك بها عليه فتكون أنت الملك وأكون أنا زوجتك ؟ " (134) . يدافع ابن الملك عن شرف أبيه برفض عرض الخيانة المذري، مثلما يدافع بطل **(حديث الفتى صاحب السلوك)** عن شرف جواري الخليفة في قصر،" فرأى أسود بيده سيف مسلول ويده الأخرى في شعر جارية كأنها البدر الطالع أم الغزال الراتع والعبد يقودها وراءه حتى أدخلها المقصورة وجلد بها الأرض وجلس على تابوت صدرها وقال لها:

- إن لم تمكنيني من نفسك لا عشت بعد هذه الليلة أبدا .

فقالت له:

- والله لا كان ذلك أبدا ولو قرضتني بالمقاريض، يا عبد السوء لن تقرب موضعا يقربه أمير المؤمنين " (135) . وكذلك يدافع الفتى في حديث **(الملك وأولاده الثلاثة)** عن شرف الجارية التي همّ عبد أسود باغتصابها بعد خطفها من مملكة أبيها" وأمام الشمعة جارية كأنها البدر المنير وأسود نائم كأنه النخلة السحوق ورأسه على فخذ الجارية وهي باكية العين . فأقبل الفتى ينسل انسلال الظل. وقام على

الأسود بضربة براه بها كبرى القلم"[136]. وقد تكرر هذا الحادث مرتين(*) ليدل على سمو أفعال البطل الخلقية في الحفاظ على شرف من ائتمنه أو شرف من أراد الاحتماء به .

ب- نجدة الضعفاء

نجدة الضعفاء وإغاثة الملهوف من السلوكيات التي يحرص الراوي على إلحاقها بالبطل، ولعل خروجه من موطنه لتخليص حبيبته أو زوجه من أيدي خاطفيها أكبر دليل على إيجابيته نحو الآخرين، إنه النموذج "للبطل الفاضل الذي تتغير حاله من السعادة إلى الشقاء يزعجنا ويحزننا، أي إنه يثير فينا مشاعر أعنف من الشفقة والخوف"[137]. وتعد حالة التغيير لوضعية البطل حالة مثلى لتماهي جمهور المستمعين الذين تختلج مشاعرهم بين الشفقة والخوف أو أعنف منهما على حد تعبير د/ شكري عياد. وقوة البطل البدنية والعقلية تسخر دائما في فعل الخير ومد يد المساعدة لكل من يحتاجه، وخاصة من الضعفاء والعجائز والنساء والأطفال ؛ فهذا محمد/ كاتب السر يسخّر صنعته/ نسج الأردية وحيله في تخليص المملكة من الكبابجي الذي يذبح الآدميين ويقدم لحومهم في حانوته للغرباء" ـ خذ الرداء واقرأ الأبيات. فأخذه الوزير وقرأها فوجد أبياتا في شكر الملك وتحتها قد كتب: أيها الملك، كل راع يسأل عن رعيته يوم القيامة بين يدي الله عز وجل والناس يقولون: يا ربنا أنت أعلم أن هذا الملك قد ضيع حقوقنا وجعلنا نأكل لحوم الآدميين في بلاده وأناس آخرون يقولون: يا ربنا أنت أعلم أننا ذبحنا في بلاده وقطعنا إربا إربا فأكلنا إخواننا المؤمنين وهم لا يشعرون في بلاده وتحت حكمه، فما جوابك الآن؟ وإن كنت تسأل عن القضية في الحانوت الفلاني في السوق الفلاني . وقع هذا ونحن تحت لطف الله وقضائه، والمعلم الذي يأتيك بالرداء هو الذي صنع هذا في بلادك"[138]. وهذا ابن الملك في حديث (**الملك وأولاده الثلاثة**) يحمى المدينة من ثمانية وثلاثين لصا، حاولوا

التسلل إليها، والاستيلاء على ممتلكاتها "يا فتى، نحن نريد هذه الليلة أن نسرق قصر الملك فلان وكان ذلك الملك الذي يريد أولاد الملك أن يصاهرهم فقال لهم:

- أنا أعلم الناس بالدخول إلى قصره ثم إنهم ساروا واحدا بعد واحد والفتى يضرب أعناقهم حتى أتى على آخرهم وخرج من النقب وسده وانصرف إلى أخويه" (139) . وهذا ظافر بن لاحق يحمي الفتى الصغير من المصير الأسود الذي لقيه إخوته الستة، ويتقدم لمحاربة الفارس الجسور بدلا منه "فبرز إليه أحد الإخوة فقتله ثم برز إليه الثاني فجندله ثم برز له الثالث فقتله، ثم برز له الرابع فأعدمه ثم الخامس فعجل حتفه ثم السادس فجندله . فبقي السابع وهو أصغرهم فأراد الخروج إليه فمنعه ظافر وقال له:

- مهلا عليك يا ابني، فإنك صغير لا تعرف الحرب" (140) . إذاً فالبطل ليس أنانيا يحمي فقط نفسه ويهتم بتحقيق رغباته الشخصية، بل هو حامي الجميع، ورافع سيف العدالة، يهتم بجميع من حوله (*) ويستخدم قدراته وحيله ليحمي المجتمع وبخاصة الضعفاء فيه . ومن معين قيمه الأخلاقية يهب ليدفع الظلم وينزل العقاب على الظالمين.

ج- الفصاحة

البطل في الحكايات العربية التي أبدعها الراوي الشعبي من دون تأثير بالثقافات غير العربية يظهر دائما في صورة أديب، مرهف الحس، غزير المشاعر، أو محب للأدب والشعر، يستشهد به في كل المواقف التي يمر بها. وصورة البطل الأديب في هذه الحكايات من أهم الصفات التي تلحق بالبطل العربي، كما أنها من أهم الأشياء التي تؤكد عروبة هذه الحكايات وانبثاقها من البيئة العربية. وقد تواترت النصوص الشعرية في الكثير من حكايات الكتابين، موضع الدراسة؛ ففي النص المئوي حظيت ثلاث عشرة حكاية (**) بتضمين نصوص شعرية، كما حظيت خمس عشرة حكاية (***) بأشعار مبثوثة في النص السردي لكتاب الحكايات العجيبة، وهذا يعني أن ستين في

المائة من أحاديث النص المئوي و ثمانين في المائة من أحاديث كتاب الحكايات تتضمن أبياتا شعرية، ويلاحظ أن للأشعار المتضمنة في النص السردي أكثر من **وظيفة:**

1- فهي واحة الجمال اللغوي التي تخفف من جفوة اللغة النثرية، وبحيث يحقق "تضمين الشعر في السرد النثري تنويعا في الاستمتاع، من خلال تغير سير الأداء "[141] . ولذلك فهي تشيع جو البهجة والتسلية والمتعة في النص السردي . وذلك لأن "الملفوظات الشعرية جزء لا يتجزأ من النص، وإنها تمثل مرحلة عليا حيث يأخذ البيت الشعري، دوما، وفي الوقت المناسب، الإنابة عن النثر كي يعبر عن إحساس معين. بخصوص صورة يتذوقها جمهور متأدب "[142]، بالإضافة إلى تأييد المادة النثرية [*].

2- تلبية من الراوي للمستمعين الذين يحتاجون لسماع هذه الأشعار التي تمثل لديهم نموذج الأغنية التي يرددونها مع الراوي في جو تشيع فيه الفرحة والسعادة .

3- التخفيف من سخونة ولهب الأحداث، وبذلك يلعب الشعر دور المحطات التي يتوقف عندها الراوي ومعه جمهور المستمعين لالتقاط الأنفاس، ولذلك يرى ديفيد بينولت أن "هذه القصائد تزين سياقها المباشر، دون أن تدفع بالحبكة، أو السرد النثري الكلي، على نحو مهم، ولهذا فارتباطها بالسياق النثري ـ بشكل عام ـ لفظي، أكثر منه موضوعي "[143].

4- إثبات من الراوي لمستمعيه على سعة اطلاعه وذلك بعرضه لعدد هائل من الأبيات الشعرية بجانب الحكايات السردية هذا من ناحية، والمزج بين قسمي اللغة ـ الشعرية والنثرية ـ فالعلاقة بينهما علاقة تكامل وتضامن لا انفصال وتضاد. ولا يمكن الفصل الحاد بين هذين القسمين، بل إن ورود المستوى الشعري بما فيه من صيغ " قد تؤدي ضرورة الوزن في بعض الأحيان إلى ابتداع نوع من الأسلوب الذي لم يألفه النثر بل وقادت تلك الضرورة إلى توليد الصيغ والألفاظ في أحيان أخرى "[144] . وقد بلغ عدد الأبيات الشعرية الواردة في كلا الكتابين **(1071)**

منها (109) في النص المئوي مقابل (962) بيت في كتاب الحكايات العجيبة، ويعكس معدل ورود هذا الكم الهائل من الأبيات الشعرية مدى اهتمام الراوي بالنص الشعري، إذ هو يعتقد في قراره نفسه أن السرد قسيم الشعر، وبهما معا يحلق النص في سماء الأدب.

وتتعدد أغراض النصوص الشعرية الواردة في النص السردي لتشمل الأغراض الآتية:

(الوصف ـ الحكمة واستخلاص العبر ـ الغناء على العود في أوقات اللهو ـ الوصل بين المتحابين ـ القيام بمهمة الحوار بين شخصين ـ المدح ـ الغزل ـ التوسل والرجاء ـ الدفاع عن الدين) .

وتعد الفصاحة من الصفات التي يحرص الراوي على إلصاقها بالبطل "فالفصاحة هي سبب رئيسي في دخول الشخصيات وتلك الطوائف إلى الذاكرة العربية والقص العربي"[145] . ولذلك يسند إليه قرض الشعر أو الاستشهاد به في الكثير من المواقف "أيتها السيدة ورد على آدمي حسن الصورة فصيح اللسان "[146] . لقد ربط الراوي بشكل ضمني بين فصاحة البطل ونشأته في شبه الجزيرة في العصر الجاهلي وهما المكان والزمان الذي بلغت فيه اللغة أوج نضجها ورقيها، ولذلك أنزل القرآن المعجز من نفس جنس ما برعوا فيه، ولذلك نجد البطل في النصوص التي تتخذ من هذه البيئة وهذا الزمان شاعرا فصيحا؛ فهذا السول ومعه الشمول في بداية حديثهما يتحادثان ويتبادلان الأشعار، فتذوب الشمول في السول حبا له ولشعره، وما أن يفرغ من إنشاد قصيدة لها حتى تقول له: "أحسنت والله يا ابن العم فزدنا من شعرك "[147]. والسول على عكس جميع أبطال الحكايات العجائبية لا يمتلك قوة بدنية أو ميزة عقلية أو شجاعة نادرة تميزه عن الآخرين، إنه فقط فصيح اللسان، ينظم الشعر ويحب الأدب، ولذلك اعتمد على هذه الصفة لتعويض ما به من نقص مادي "وعرّفه فصاحة السول وأدبه "[148] أي أعلم الشيخ نجاح ملك المدينة بفصاحة السول وأدبه "فلما

سمع الملك شعر السول وما أبداه من نظمه أعجبه وتبسم وقال طب نفسا وقر عينا فسوف تصل إلى حاجتك وتنال بغيتك "[149]. بل ويعجب إبليس بكلامه وفصاحته فيقضى حاجته.

ومن فرط إعجاب الراوي بالشعر ورغبته في تضمينه لنصه السردي جعل من الخنساء بما لها من تاريخ شعري ـ حيث تعد واحدة من أشعر شواعر العربية ـ بطلة لحكايته مع أخيها صخر والذي أيضا نظرت إليه أخت المقداد فلم تملك معه سوى أن أسلمت نفسها إليه "فنظرت الجارية إلى لسان فصيح ووجه مليح فلانت بين يديه "[150] . ولعل تقديم فصاحة اللسان على ملاحة الوجه يدل على مدى احتفاء الراوي بفصاحة البطل وبلاغته. وفى حديث (**المقداد والمياسة**) تتحول الفصاحة إلى مفتاح يلج به المقداد قلب كل من يلقاه "فلما سمع كسرى شعره وكلامه أمر بأن يحشى فاه جوهرا ولؤلؤا وأعطاه ألف مثقال وخلع عليه عشرين ثوبا "[151].

وتصبح قصيدة أمه في مدح الرسول (ﷺ) المنعطف الأساسي في الحكاية، فما أن يسمعها الرسول (ﷺ) ويعجب بها حتى يتعهد بمد كل يد العون لإنقاذ المقداد وتخليصه، بل ونصرته وجمعه مع مياسته "فلما سمع النبى (ﷺ) كلامها وإنشادها هذه القصيدة ناداها يا عجوز طيبي نفسا وقرى عينا سوف أنفذ له بمن يخلصه من وثاقه وينقذه من شدته "[152]. وهكذا نرى أن "قوة الكلمة تزداد إذا ما نطق بصيغة معينة وتكون الكلمة ممتلكه لأسمى قوتها إذا كان القول شعرا "[153]

وينبغي ألا يفوتنا أن فصاحة البطل ـ ومعه العديد من الشخصيات ـ مرتبطة بفترة التنشئة التي أكتسب البطل فيها تعليمه النظري المرتبط وكما سبق القول بعلوم العربية (النحو والصرف والخط وحفظ الأخبار والأشعار)، بجانب العلوم الدينية (حفظ القرآن ـ الحديث ـ الفقه ـ التفسير) وهى علوم تدرس في بيئات تحافظ على اللسان وتختص بالبيان، ولذلك فليس من الغريب أن تعد فصاحة البطل نتاجا طبيعيا لمدارسة هذه العلوم، بل هى أشبه بالنتيجة المترتبة على السبب.

د- الإيمان

البطل دوما مؤمن بربه مطيع لأوامره، مجتنب لنواهيه، مبتعد عن معاصيه "فاعجب إبليس كلامه واستحسنه وعلم أنه مؤمن "(154) . لقد علم إبليس بإيمان السول لأنه رفض السجود له. وقد أعلاه هذا الإيمان في نظره، وهكذا يصير الإيمان قرين البطولة، فهو معطى حباه الله به عن سائر كفار الجاهلية، أليس هو القائل:

جل ربي وعز ذو امتنان وتعال بالسجود والإحسان

ملك واحد بغير وزير ما له في جلاله ثان

خلق الخلق كلهم طبقات وحباني بالدين والإيمان

إنما تسجد الوجوه لرب لم يذل جود فضله اغناني

إنما تسجد الوجوه لرب عمّ كل الأنام بالامتنان

فابق يا مولاي في نعيم ومجد كما لاح طائر الأغصان "(155).

وصار المقداد بإيمانه من المقربين للرسول (ﷺ) "وصار المقداد من أصحابه وأبطاله فارس المسلمين وجلس مع النبي (ﷺ) وجاهد معه حق الجهاد حتى توفي النبي (ﷺ) ثم جاهد مع أمير المؤمنين رضي الله عنه إلى حين وفاته "(156) . وإيمان البطل صفة منطقية لراوي يحكى حكاياته في مجتمع إسلامي، بل ويصير هذا الإيمان أكثر منطقية إذا كان الراوي يسامر بحكايته مجتمع العامة الذي يرتبط برباط وثيق بالدين.

وتجد قيمة **الدعاء**(*) أو ذكر اسم الإله كما يرى جي. سي كوبر أمرا كافيا "لإجبار أي قوى شريرة أو خارقة (الجنيات) على الاختفاء "(157) . يناجى به البطل ربه لإنقاذه من المحن والمصائب التي تحيط به. والدعاء من التيمات الأساسية في الحكي الشعبي الذي يرسخ في وجدانه "أن الإنسان يستطيع بالدعاء، أو بالرقية وسواها أن يسخر قوة غير منظورة (فتربط) أعداءه، أو يستطيع أن يربط الشر فيها (158) . فما أن

يستعين البطل بالدعاء الذي هو الوسيط بين الله والبطل ـ بعدما توقف رسول السماء جبريل عن الوساطة بين السماء والأرض ـ حتى يعينه الله ويجيره متى استعان به، وإذا لم يكن البطل عالما بدعاء أو متعلما لمناجاة فإنه يحظى بالحصول على خاتم تكمن كل قدراته الخارقة في نقش اسم الله عليه، ولذلك يرى فردريش فون ديرلاين أنه "في بعض الأحيان يعيش في صميم الكلمة المنطوقة قوة سحرية ... فالإنسان يستطيع أن يقود شيئا إلى مسافة بعيدة إذا ما نطق بيت واحد من الشعر والكلمة لها مثل هذه القوة من حيث أنها تزيل الشر"[159].

هـ ـ الشجاعة

لا توجد صفة من الصفات قادرة على مجاراة أو موازاة صفة الشجاعة؛ فشجاعة البطل هي محور تفوقه وبراعته، وإذا جاز لجمهور المستمعين أن يقبلوا بتلعثم البطل أو باقترافه للمحظور أو بوقوعه في شراك الشرير لغبائه إلا أنهم أبدا لن يقبلوا بضعفه أو بهشاشة عظامه، ذلك أن صورة البطل ونموذجه المثالي في المتخيل الشعبي يقترن دوما ببروز عضلاته وقدراته على الانتصار على عشرات الفرسان . وشجاعته لا تقتصر فقط على إيقاع الأذى وإلحاق الضرر وإنزال الهزيمة بالأعداء، بل يجب عليه أيضا تحقيق الانتصار. ويعد البناء السردي في الحكايات العجائبية قائما على تحقيق هذه الصورة، إذ تعد البنية السردية الأصلية (النواة) لهذه الحكايات قائمة على هذين الأمرين، والشكل الآتي يوضح ذلك .



وترى د/ نبيلة إبراهيم إنه "إذا كانت الشجاعة يمكن أن يتصف بها الأفراد العاديون، فإن شجاعة البطل الشعبي تتميز بخصوصيتها، لا لأنها تعد جماع شجاعة الجماعة فحسب، بل لأنها، قبل كل شيء مستمدة من القوة الإلهية ؛ فالبطل فيض من نبع تلك القوة، وهو تيار متدفق لا يصمد أمامه إلا الحق والعدل والخير. وهو لا يهمه الموت لأن بطولته تأكيد للحياة والموت على السواء" [(160)]. ولذلك يعد إعلان انتصار البطل في نهاية الحكاية إيذانا بإسدال الستار وانصراف المستمعين بعد انجذابهم على طول الحكاية المكرسة لإثبات شجاعته وقدرته على الأعداء الواجب عليه هزيمتهم . ولا شك في أن فضاء المعارك ما كان ليظهر ويتواتر هو وبقية الأفضية العجائبية إلا ليتوازى في ظهوره مع شجاعة بطل همام يرتاد هذه الأفضية من دون خوف أو جبن .

ونموذج البطل القوى، الشجاع في المخيلة الشعبية هو الامتداد الطبيعي للبطل الأسطوري الذي كان يحارب الآلهة والشياطين ليظفر بالمجد، كما أنه يمكن اعتباره معادلا موضوعيا لحالة الفقر والخوف والضعف الجسماني لجمهور عريض من المستمعين الذين يجدون فيه أنفسهم كما ينبغي أن تكون. وشجاعة البطل العجائبى لا تحدها حدود المكان الواقعي الشاسع أو العجائبى المخيف أو المائي المهلك، كما لا تحدها أزمان المجهول الموغل في القدم أو الجاهلية المفترسة للإيمان أو البطش السلطوي أيام الإبادة الجماعية والتطهير العرقي، أو حتى وقت الفتوحات التي يسقط فيها الآلاف تحت سور مدينة أو حصن كان يجب تجاوزها . إنه يمر من كل الأنفاق المكانية والزمانية ليصل لمبتغاه، فهو فارس مغوار يسعى لتحقيق المجد الفردي والجمعي، ولذلك فقد غابت عن معظم هؤلاء الأبطال المرجعية التاريخية التي تؤكد وجوده على المستوى التوثيقي. ويربط د/ عبد الحميد يونس بين الشجاعة والذكاء، إذ يعد "الذكاء ملازما للشجاعة، وكانت الحيلة ملازمة لثقافة الحرب" [(161)] .

ثالثا ـ المساعد

المساعد شخصية تقدم كل ما في وسعها لكي يحقق البطل نجاحاته، إنه وفقا لبروب " واحد من الأدوار السبعة الرئيسة التي يمكن أن تتقمصها أي شخصية، والمانح شبيه بالمعين عند جريماس والقمر عند سوريو وهو يزود البطل بوسيط سحري في العادة يساعده على التخلص من عثرات الحظ "[162]. والشخصية المساعدة / المانحة " تعطى القدرة على الفعل للبطل، وتعاونه في التغلب على العقبات التي تضعها في طريقه الشخصية الشريرة "[163]. ذلك لأن " البطل بكل فضائله من الصعب عليه النجاح في مهمته إلا بمعاونة يقدمها إليه مساعدون طيبون . وتلعب الحيوانات والقوى الخارقة دورا هاما في مساعدة البطل على تحقيق غايته، مكافأة له على مشاعره الطيبة، أو على عمل الخير، أو حتى بجرد الشعور بالرحمة والعطف نحوها "[164]. وفي النهاية فإن " أي عامل يساعد الذات في مطلبها يطلق عليه المعين "[165]. وقد نوع السارد في تقديم هذه الشخصية على النحو **الآتي**:

أولا من حيث العنصر المخلوقة منه

تثير شخصية المانح العديد من الملاحظات التي يجب التوقف عندها، فأولا يجب التمييز بين شخصية المساعد / المانح بحسب عنصرها المتخلقة منه، لأنها إما أن تكون بشرية وإما أن تكون غير بشرية، ولعل دخول عناصر غير بشرية في تقديم يد المساعدة للبطل يعد من أقوى الأشياء الدالة على احتفاء السارد الشعبي بالعنصر العجائبى لتضمينه في النص السردي، وسأكتفي بعرض النموذج غير البشرى، لأنه صاحب الارتباط الوثيق بجنس العجائبى. ويضم هذا الصنف (**الجن ـ إبليس ـ مخلوقات أخرى**) .

1- الجن: يقول تودوروف " يرتبط جنس العجيب عموما بجنس حكاية الجن ؛ وفى الحقيقة، لا تعدو حكاية الجن أن تكون واحدة من منوعات العجيب والوقائع فوق ـ طبيعية لا تحدث فيها أي مفاجأة "[166] . والجن مخلوق ناري يفارق العنصر

الترابي. جعله الراوي معينا للبطل في أعقد المواقف التي تواجهه . ويعتبر جمال الدين بن الشيخ الجن "فواعل مطلقة لأنهم يمثلون، داخل الخطاطة المولدة، القوة العظمى للتدخل، فهم الذين أوكلت لهم المهمة المستحيلة .. وقوتهم تختزل الزمان والمكان "(167) . والكائنات الخارقة والآلهة من بقايا الأساطير التي لازمت بعد ذلك الحكاية الخرافية، ولذلك يرى كلود ليفي شتراوس أنه " في كل أساطير العالم يكون لدينا الآلهة والكائنات الخارقة، وهي تلعب أدوار الوسطاء بين القوى العليا والإنسانية السفلى "(168)، فالدمشقي في حكاية **(الملك والغزالة)** لم يستطع الوصول للعفريت خاطف زوجه وتخليصها منه إلا عن طريق العفريتة "إنك لا تستطيع الوصول إليه [تقصد إلى العفريت] ولكن أنا أدلك عليه وأكون عونا لك على قتله، لكن على عهد يكون بيني وبينك "(169). لقد مكّنت الجنية الفتى الدمشقي من الوصول لأخيها/ الجني ليقتله، ويخلّص زوجه ومعها مائة جارية مخطوفة، بل ويقتل الجني بالأداة السحرية/ السيف التي زودته بها "ثم دخلت [الجنية] القصر وعلت سوره ودلت لي حبلا فرفعتني به إلى أعلى القصر. قال: فلما طلعت أخذت بيدي وأدخلتني القصر فإذا فيه مائة جارية من بنات الملوك مما اختطف العفريت ثم أنها أقبلت على باب في الأرض عليه قفل من ذهب ففتحته ودخلت على العفريت فإذا هو على سرير من ذهب... ثم أنها غافلته وأدخلت يدها تحت السرير وأخرجت لي سيفا بعد أن نام العفريت وقالت: خذ هذا السيف فأخذته ودخلت على العفريت وضربته في نحره ضربة عظيمة فمات من ساعته "(170) . ويلاحظ أن العنصر غير البشري الذي يقدم مساعدته للبطل غالبا ما يكون جنيه/ أنثى وهي تقع في حب البطل وترغب في الزواج منه ومعاشرته معاشرة بني البشر "بشرط أن تكون لي بعلا وأكون لك زوجة "(171) . لقد قدمت الجنية مساعدتها للفتى الدمشقي/ البطل نظير أن تكون له زوج بجانب زوجتيه الإنسيتان (ابنة الملك، ابنة عمه)، وما فعلت ذلك الجنية إلا لأنها وكما تقول:

"يا دمشقي، افرح بقتله لكثرة أذيته لي لأنه كافر وأنا مؤمنة" [172] . لقد عمد السارد الشعبي إلى اعتبار الدين قرينه فارقة بين المساعد والشرير؛ فالإيمان يدفع للمساعدة والكفر يدفع للشر، ولذلك قدمت الجنية كل ما في وسعها من منح للبطل . وهذه المنح تنقسم إلى:

أ- **مادية:** وتتمثل في السيف الذي قدمته لزوجها كي يقتل به العفريت، وكذلك الأموال والذخائر التي حملتها من قصر أخيها العفريت هادية بها زوجها الدمشقي "ثم ساقت لي جميع ما في القصر من الحلي والحلل وغير ذلك" [173] .

ب- **معنوية:** وتتمثل في استئناس الدمشقي/ البطل بها بعدما أنجبت له ولدين وبقيت معه بعد موت زوجتيه الإنسيتين، تتشكل له على أكثر من شكل لتسرى عنه "لما ماتت ابنة عمى وابنة الملك ضاقت بى البلاد فخرجت إلى هذا المرج وبنيت هذا القصر وبقيت مع أخت العفريت متونسا بها . فهي تتنوع على كل رهط ... فمرة طاووسا، ومرة غزالة كما رايتها أيها الملك ولى منها ولدان" [174].

والجن في أغلب أحوالهم خيّر، وإن تسبب في ضرر البطل فما ذلك إلا حبا فيه وغيرة عليه وطمعا في وصاله . والجن يحاول دائما بما يملكه من إمكانات فوق طبيعية إعادة التوازن ليس فقط للبطل، ولكن لأحداث القصة التي تسبب الشر في اختلالها؛ فابن الملك الذي ضاع حقه في ملكه، بل وتسبب أمير السلاح بمعونة الوزير في طرده من مملكته لم يستطع العودة إلى مملكته إلا بمساعدة الجن المؤمن الذين حملوه إلى مملكته ثم انزلوا العقاب على الأشرار "يا خدام هذه الأسماء امسكوهم فلم يطيقوا التحرك من مواطنهم ... [ثم] أمر ابن الملك بحبسهم فحبسوهم الجن" [175].

ولعل الدور الأكبر لعمل الجن كمساعد للبطل يتضح في قدراته الفائقة على نقله من مكان لمكان، وذلك بطي الأحياز في أقل زمن ممكن ليتمكن من العودة إلى مملكته بعدما طُرد منها أو خرج بعيدا عنها، وقد تكررت هذه التيمة في أكثر من حكاية(*).

والجن قادر على تحقيق كل ما يتمناه البطل في أقصر وقت ممكن لأنه لا تحده الأزمان ولا يقهره المكان لأن "العفريت في الذهنية العربية يمثل القوة والسرعة والبطش والعتو، والقدرة على إنجاز كل شيء في لحظة واحدة "(176) فقال لها [أي الجني قداح] قولي له على أي صورة يشتهى أن ينظر إليها على خير أم على شر فقال بل في دست المملكة وفى محل العز، فقال لها اسأليه إن كان يشتهى أن يروح إلى أبيه أو يأتي أبوه إليه، فقال بل يروح هو إلى أبيه بجميع عساكره وخيله وأولاده، فقال لها متى تحبين ذلك؟ فقالت ليلة غد، فقال سمعا وطاعة ثم سار من عندها وجمع أعوانه وارهاطه من مردة الجن فقال لهم اعلموا أن ابنه الملك قد سألتني أن اقضي لها حاجة وحقها واجب عليّ "(177). لقد أوضح الجني قداح قدراته من خلال طرحه لثلاثة أسئلة لها ثلاثة متعلقات:

أ- **السؤال الأول:** يحضر الملك أم يذهب الابن؟ **وتعلقه** (الانتقال المكاني).

ب- **السؤال الثاني**: متى ذلك؟ **وتعلقه** (الانتقال الزمني).

ج- **السؤال الثالث:** يراه على خير أم على شر ؟ **وتعلقه** بالحالة (سعادة أم شقاء).

وقد "استحوذ الجن أو الموجودات الروحية الخفية على الفكر المثيولوجي عند جميع شعوب العالم منذ أقدم العصور، وذلك لما يتمتع به الجن من قوة خفية تفوق قوة الإنسان مرات ومرات، مما جعل الإنسان يفكر في كنه هذا الوجود، وحقيقته وأشكاله، وتأثيره، الأمر الذي أثرى فولكلور الشعوب بحكايات الجان "(178). وعلى الرغم من أن الجن دائما ما يكون مؤمنا خيرا ويلعب دور المساعد للبطل، إلا إنه قد يأتي كافرا شريرا، ولكنه لا ينفك عن كونه مساعدا للبطل أيضا، إذاً فليس الإيمان أو الكفر هو المعيار الوحيد الفارق في كون الجني مساعدا أو مضادا للبطل، إذ الاعتبار الوحيد في ذلك هو كون البطل خيرا أم شريرا، وبناءً عليه يمكن القول بتبعية الجني للبطل، فإن كان خيّرا صار مساعده مؤمنا، وإن كان شريرا صوره السارد كافرا . إذاً فالجن يتبع البطل إن خيرا فإيمان وإن شرا فكفر.

وقد صور السارد هذا النموذج في (**حديث عروس العرائس**) إذ جعل الجني الكافر الذي يقول: "ما أحزر ولا أخاف من شيء إلا أن يكون عليه اسم من أسماء الله عز وجل وأشد ما يكون موقعه أن يجعل في مفرقي على رأسي فهو سبب هلاكي وموتي"[179]. مساعدا ومانحا للبطلة/ العروس التي سخرته في أمور كلها شر، **وهي:**

1- **اللهو والسياحة:** إذ عمد الجني إلى التسرية عنها بعدما ألقي بها في التابوت، وظل يلهيها ويسيح معها وهي في الصندوق طيلة فترة إقامتها معه في الجزيرة "ثم إن صاحبي العفريت جلس ذات يوم يحدثني بعجائب البحر وما في جزائره ففهمت كلامه ووثقت به وكان كلامه وفعاله مثل الرجال الآدميين"[180].

2- **الجنس الشبقة إليه:** تسخر الجني لتسد به شبقها وظمأها الجنسي الذي لا ترتوي منه "ثم يضاجعها [أي الجني] وتضاجعه ويلاعبها وتلاعبه ويلهيها وتلاهيه وهو يهمهم لها بالكلام كلام لا أفهمه، ثم قفز على صدرها فنامت ومكنته من نفسها فنكحها خمس دفعات وهي ساكتة لا تمانعه ولا تنطق"[181]. ولذلك فهي لا تمانع ولا تنطق بل وتشاركه الطعام والشراب إيذانا منها بالممارسة، التي تسكت عن رفضها، وفي السكوت إذن بالموافقة في الثقافة الإسلامية.

3- **التزود بالأشياء السحرية:** فالعروس استغلت الجني ليمنحها كل الأشياء السحرية التي ستستخدمها في ممارساتها وألاعيبها ومكرها فيما بعد "فلما سمعت العروس كلامي وإصراري عليها جمعت ما كانت أعدت في تلك الجزيرة لنفسها من المنافع التي كانت قد أخذتها وهي أكثر من عشر صرر وأنا لا أدري ما تنفع وقد علّمت على صرة منها"[182].

4- **تنفيذ رغباتها الانتقامية:** حيث سخّرت العروس الجني في إحراق مدينتها "فحدثيني ولا تكتميني، فإني بالغ لك كل ما تحبين وتهوين، فقلت له إني ذكرت ابن عمي وما فعل بي من القبيح وما أجمعوا عليه أهل البلد من طرحي في ذلك التابوت الذي أخرجتني منه فقد أحببت واشتهيت مكافأتهم فيما فعلوه بي من القبيح فقال

لي وما الذي تشتهين؟ فقلت له تملأ هذا الصندوق من ذلك الرحل الرمل الذي ذكرت لي وتقعدني في الصندوق ثم آتى أنا وأنت في الليل إلى الجبل الذي هو جانب مدينتي فتصعد على ذروته ثم ننثر الرمل على كل سفح فيها وقت أن يكونوا نياما، فإذا أصبحت وحميت الشمس احترقوا جميعهم حتى لا يبقى منهم أحد ... [ثم] رفع رأسه وقال طيبي نفسا وقرى عينا فأنا فاعل ذلك[183].

ويلاحظ أن هذه الأفعال / المساعدات التي قدمها الجني للعروس تنقسم إلى **قسمين:** قسم منها يتعلق بذاتها الداخلية وتشمل (**اللهو والسياحة ـ الإشباع الجنسي**)، وقسم آخر ويتعلق بما هو خارج عنها، ويتمثل في (**إمدادها بالأشياء السحرية ـ وتنفيذ رغباتها الانتقامية**). إذاً فالجني لا يتوانى عن فعل الشر طالما رغب البطل/ الشرير في ذلك، أو لأنه جُبل على تنفيذ رغباتها ومساعدتها. إنه طوع يديها وتحت إمرتها ولذلك فهو يفعل حتى ما لم يسرق له، طالما أن ذلك يرضى العروس ويسعدها .

2- **إبليس:** يصور السارد الشعبي إبليس في صورة شخصية خيرة، تقدم المساعدات والمنح للبطل، بل ويجعله يمارس ضغوطه السلطوية على المؤتمرين بسلطته ليساعد البطل "فقال له إبليس طب نفسا وقرعينا فسوف أقضى حاجتك وأجمع بينكما، ثم إن إبليس، استدعى عفاريت الجن وقال أريد أن تخبروني بخبر ابنة عم السول فجعلوا ينظرون إلى بعضهم فأشاروا إلى أبى النهادة فقال له إبليس علىّ بابنتك النهادة في هذه الساعة فغاب وأتى بالنهادة فلما حضرت بين يديه ..."[184].

وأبو مرة إبليس لا يجمع فقط بين الحبيبين، بعدما يتقصى عن سبب افتراقهما، بل وأيضا يقدم لهما كل المساعدات والمنح التي تعوضهما عما لاقياه من محن وأهوال "وأمر إبليس أن يخلى للسول والشمول دار حسنه وأنفذ لهم من الفرش والفرش ما لا عين رأت ولا أذن سمعت، ثم إن إبليس أنفذ للشمول خمس جوار، نهد أبكار كأنهن الأقمار من بنات الإنس ثم إن إبليس أمر بالشمول وابن عمها السول أن يدخلوا الحمام فدخلوا معهم الجواري فخدموهم، ثم أمر لهم ببقجتي ثياب

تساوى ألف دينار من ملابس الملوك وأنفذ لهم القلائد من الذهب والجواهر والفضة والأشياء الحسنة شيئا كثيرا يقوم بعشرة آلاف دينار .... "[185] . لقد قدم أبو مرة إبليس المكان المعد لاجتماعهما، بجانب الخدم العاملين على راحتهما ونظافتهما، ثم قدم لهما الأموال والحلي نظير أن يسجد له السول من دون الله تعالى، وعلى الرغم من أن السول امتنع عن السجود وظل على إيمانه، فإن ذلك لم يمنع إبليس من مواصلة تقديم العطاء، بل والفرح من موقف السول الإيماني وتمجيده "فأعجب إبليس كلامه واستحسنه وعلم أنه مؤمن"[186].

3- **مخلوقات أخرى:** وهي الشخصيات المشوهة التي توجد نتيجة الاعتقاد الموجود من إمكانية زواج الإنس بالجن، وينتج عن هذا الزواج أو اللعب بالجينات الوراثية بين الأجناس المتضادة نسلا سُمي بالخنس. وقد تلعب الشخصيات الممسوخة دور المساعد والمانح للبطل؛ فشمس الثعابين التي"نصفها جنية ونصفها إنسية لأن أباها من الجن وأمها من الإنس"[187]. تحتفظ في قصرها بالعلاج اللازم، والذي يسعى الابن الأصغر إلى الحصول عليه ليقدمه لوالده الملك ليتداوى به، كما أنها تعاود إنقاذه من القتل الذي حاق به على يد أخيه الأكبر"لما أفقت من منامي، أحسست أن السماء انطبقت على الأرض، وبقيت حائرة في أمري. فنظرت في حائط القصر فرأيت شيئا منقوشا فيه . فاستفدت منه اسمك واسم أبيك ومكانك وعلمت أنك بطل شجاع حين فعلت بى ما فعلت وإني حاملة منك فكيف أطيق البقاء ولم أر وجهك. فانطلقت بالأمس من بلادي واتيت إلى بلادك، فكان السبب أن أنقذك الله على يدي من القتل "[188]. لقد عمدت الشخصية الممسوخة ـ والتي تعد ضمن الشخصيات غير البشرية ـ إلى تقديم كل ما في وسعها من قوة لإنقاذ البطل من الموت والهلاك، بعدما قدمت ـ ولو على غير إرادتها ـ الدواء الذي خرج البطل من أجل الحصول عليه.

ثانيا: من حيث العمر

يعد العمر عنصرا مميزا في شخصية المساعد، إذ غالبا ما يكون شخصية متقدمة في العمر، ويرى الباحث أن اتكاء السارد على وصف المساعد في كثير من الحكايات بأنه شيخ كبير أو عجوز لا يكون اعتباطا، إذ إن العمر الطويل للمساعد يشي بالخبرة والحنكة وطول الباع في التجارب الكثيرة التي اكتسبها في عمره المديد. والبطل الذي هو دائما شاب صغير في مقتبل العمر يفتقد لهذه الحنكة، ويحتاج دائما إلى مرشد وموجه ومساعد يمنحه الثقة ويدله على طريق النجاح، لذلك يعد هذا المساعد العجوز علامة استرشادية ومنطقية وتوافقية في منحنيات هذا الطريق. وللعجوز في جل الحكايات دورين رئيسين لا يتعداهما:

1.الوسيط بين الحبيين

في حديث (**ابن التاجر مع الغربي**) تلعب المرأة العجوز دور الوسيط الواصل بين الحبيبين؛ فابنة الملك التي تقع في حب محمد/ كاتب السر لدى أبيها، لا تجد من يعينها على الوصال معه سوى "عجوزة من عجائز الغابرين، دمرها الله في الحين وقالت لها: ـ ياستى، إن الهوى شديد، وكتمه يزيد، فاخبريني بحالك فإنى أكون لك طبيبة إن شاء الله"[189]. تحتال العجوز على سلطة المجتمع الفارقة بين (ابنة الملك ـ ومحمد / كاتب السر) والسلطة السياسية التي تعد محمدا خادما لابنة الملك، إذ هو أقل منها شانا ـ بأن تخرج من تجاربها وحنكتها مع السنين وسيلة لالتقائهما "دبري حيلة نصل له بها.

فقالت: ـ ذلك هين، نمشى إلى أمين البنائين يعمل ممشى من بيتك إلى قصره"[190]. ولقد اعتمدت العجوز[*] الأخرى ـ أو هي نفسها ـ في حديث (**على الجزار**) على استخدام نفس هذه الحيلة؛ فالوصل المكاني بين (البيت والقصر) أو بين (البيت والحانوت) هي من أسهل الطرق لعجوز تملك بحكم قربها من المال والسلطة القدرة على تنفيذ ذلك الممر الخفي لعلاقة يعلوها أيضا الخفاء .

وقد تغير العجوز من وسيلتها لكن هدفها واحد، ففي حديث (**مكايد الدهر**) ترى عز القصور الوصال مستحيلا، ولكن العجوز تحتال بإدخاله القصر متخفيا في صناديق التجار "إن التجار يقدمون كل بالذخائر في الصناديق ويدخلون القصر . فنحتال أن يجعل الشاب في صندوق على كاهل فتى ويدخل في جملة الصناديق "(191) .

العجوز في مجموع الحكايات السابقة لها دور محدد يتلخص في:

أ- أنها قريبة من ابنة الملك .

ب- أنها عجوز متقدمة في السن .

ج- أنها وسيط في الوصال بين ابنة الملك وحبيبها الذي هو أقل منها مكانة .

د- أن عندها من الحيل والمكائد ما يمكّنها من لعب هذا الدور .

هـ- أن ظهورها يكون مصحوبا بظهور ابنة الملك التي تتضرر من بعادها عن الحبيب.

وقد تكتفي العجوز بلعب دور رسول الغرام، الحامل لرسائل الحب والغرام بين الحبيبين؛ فحمامة في حديث (**السول والشمول**) تكتفي بحمل الرسائل الواصلة بين السول والشمول "فأتى [السول] إلى دايته التي قد أعطته وربته وأرضعته وكانت تحبه حب الوالدة للولد وكانت تسمى حمامة، فقال لها اعلمي أنى أحس في قلبي مثل وخز الإبر وحريق النار من الشمول ولى أياما ما رأيتها فهل لك أن تكوني رسولى إليها؟ فقالت له دايته والله يا بني ما أبخل عليك بنفسي، فقال أريد توصيلها بفضل منك "(192) . إن السيمياء الخاصة في اسم هذه العجوز/ حمامة يشي **بشيئين مهمين: أحدهما** يتعلق بسرعتها في توصيل الرسالة، **والآخر** يتماهى مع طائر الحمام المعروف بسيميائيته الخاصة كرسول محبة وسلام .

ويلعب الشيخ أبى الحسن الخليع نفس دور الوسيط الحامل لرسائل الغرام بين الحبيبين، الساعي لاقترابهما والتقائهما، عن طريق حمله للرسائل بين بدور وعمير "اكتبي لي ورقة وأنا أروح وعلى الحرص أنى أعود إليك بالجواب "(193). وعلى الرغم من تغير أدوار الحبيبين اقترابا وابتعادا، هجرا ووصالا، إلا أن الدور الوظيفي لأبى الحسن

الخليع لم يتغير طوال الحكاية، إذ حاول على مدى السنة ورغم تغير الأحداث أن يكون القنطرة التي يعبر الحبيبان عليها للوصول إلى لحظة التلاقي، والتي عندها ـ أي عند توقفها حدثا ـ تكون النهاية ولذلك يعبر عن هذه البنية التوافقية / التضادية بقوله شعرا:

"ولم تـــك تـــصلح إلا لـــه ولم يـــك يـــصلح إلا لهـــا

ولـــو رامهـــا أحـــد غـــيره لزلزلـــت الأرض زلزالهـــا"[(194)]

2. مرشدا للبطل

في حديث (**الفتى التاجر**) يوضع البطل في ورطة ولا يخرجه منها سوى الشيخ الكبير "فبينما هو كذلك جالس عند باب داره وإذا بشيخ كبير من أصحاب أبيه قد خلط عليه"[(195)] . يظهر الشيخ الكبير في الوقت الذي يحتاج فيه الفتى إلى مساعد كي يعيد التوازن إلى حياته بعدما اختل توازنه وصار مدينا، لأنه خالف وصية أبيه . ويلاحظ أن الشيخ الكبير:

أ- ظهر فجأة وبدون سابق مقدمات .

ب- أنه يحتال لصالح الفتى كي ينقذه من المأزق الذي انزلق فيه .

ج- أنه يظهر في وقت الأزمة .

وفي حديث (**الملك والغزالة**) تلعب العجوز دور المرشد للفتى الدمشقي الباحث عن ابنة عمه المخطوفة من الجني "فوجدت في سقيفة عجوزة عمشاء برصاء أبشع ما تنظر، جالسة عند باب القصر وبيدها مفتاح ... قالت لي: ـ هي [أي ابنة عمي] في الحياة، والعفريت ما قرب إليها بسبب الجراح التي جرحته بها"[(196)]. لا تفعل العجوز شيئا للبطل/ الفتى الدمشقي سوى إرشاده عن مكان ابنة عمه من ناحية، وإخباره بجروح العفريت من ضربته من ناحية أخرى.

وفى الحكاية الإطارية (**حكاية الملك دارم وشهرزاد**) يصبح الشيخ الحكيم / مدبر الرياسة مرشدا ومعلما وموجها للملك دارم الذي داخله العجب والزهو بجمال "فلما كان في بعض السنين فعل كما يفعل في كل عام . فقام إليه شيخ كبير من كبرا أهل دولته فقال له: ـ أيها الملك إياك والإعجاب بنفسك فإذا دخلت الأمصار وجلت البلاد ورأيت بأرض بابل بمدينة خراسان شابا من أبناء التجار أجمل منك وله جمال أروع وحسن رايع"[197]. لا يكون الشيخ الحكيم كغيره من أبناء المملكة المنافقين للملك، المخادعين له خوفا وطمعا، إذ إنه يصبح المرآة الموازية للمرآة التي يرى فيه نفسه فيزداد إعجابا وزهوا بنفسه، إنه يكاشفه بالحقيقة، لأنه لو طاف البلدان وجال في الأمصار ـ مثلما خبر ورأى ذلك مدبر الرياسة ـ لما ظل على حاله وإعجابه.

وفى حكاية (**حديث الملك والثعبان**) يقابل الابن الأصغر "شيخا كبيرا قد انحني ظهره مما أتى عليه من السنيين" [198] . ويدل هذا الشيخ الابن الأصغر على المكان الذي يجد فيه بغيته. وفى حديث (**على الجزار**) يؤكد الراوي على العمر الطويل للحلواني الذي يتبنى ابن بنت على الجزار "فدفعته المقادير إلى دكان رجل مسن يبيع الحلوى .... فأنا ليس عندي أولاد . أترضى أن أكون لك والدا" [199] . لقد دفعت المقادير/ المصادفة بهذا الرجل المسن كي يخفف عن البطل ما ألم به من مصائب، ث يضعه على أول الطريق الصحيح والذي من خلاله يتمكن من الإقامة في بغداد ليصل إلى والده / هارون الرشيد . ويلاحظ على هؤلاء العجائز:

أ- أن ظهورهم يكون مفاجئا أو مصحوبا بظهور البطل أو شخصية رئيسة .

ب- أنهم يظهرون وقت الأزمة والشدة التي يمر بها البطل .

ج- أنهم يرشدون ـ بحكم خبرتهم وحنكتهم ـ البطل إلى الطريق الصحيح .

د- قد يقدم أحدهم أداة أو وسيلة/ منحة تمكن البطل من الاستمرار في طريقة.

هـ ـ الإلحاح من السارد على أعمارهم الطويلة.

ثالثا: المساعد ذو المكانة الدينية

اختص السارد الشعبي شخصيات دينية ذات مكانة متميزة في عمله السردي، وقد قدم السارد هذه الشخصيات باعتبارها شخصيات مساعدة لا رئيسة، ويرجع السبب في ذلك إلى:

1- رغبة الراوي في جذب المتلقي الشفاهي لسرده .

2- إضفاء هالة من القداسة والنورانية على السرد الحكائي، الذي يحاول أن يحظى بقبس من قداسة ونورانية هذه الشخصيات .

3- رغبة الراوي في مماهاة هذه الشخصيات مع الخيال الشعبي لدى المتلقي الذي يرى في هذه الشخصيات معينا يجيب متى دُعي لذلك .

4- ولعل عدم اعتماد الراوي على هذه الشخصيات باعتبارها شخصيات رئيسة يرجع إلى عدم رغبته في تشويه التاريخ الرسمي لها، إذ إن معظم هذه الشخصيات مؤرخ لها بشكل رسمي، ويعرف القاصي والداني الكثير عن أحداث حياتها، ولو أن هذا الراوي ابتدع بخياله أحداثا مخالفة لهذا التاريخ لأصبح من وجهة نظر العامة ومن قبلهم علماء السيرة والحديث وضّاعا يجب محاسبته اعتمادا على حديث رسول الله (ﷺ) ((من كذب على متعمدا فليتبوأ مقعده من النار))[*] .

إذاً فالخشية من الصدام مع المجتمع الذي لن يستطيع إدراك الفرق بين خيال السارد والتاريخ الرسمي، هي التي جعلت الراوي يتحاشى من ذكر هذه الشخصيات بشكل رئيس في الحكاية .

وقد نوع السارد في استخدام هذه الشخصيات، وكذلك في استخدام طرق تقديمها وفي نوعية مساعداتها على نحو مختلف؛ ففي **(حديث المقداد والمياسة)** تتعالى بطولة المقداد وفروسيته حتى تصل لدرجة أسطورية يصعب على العقل تقبلها، فهذا الفارس المغوار الذي يتغلب على العشرات والمئات والآلاف وآلاف الآلاف بمفرده توقف بطولته وأسطورته أمام العباس (عم الرسول) (ﷺ) "فبينما هو كذلك إذ لاح له ثلاثة فوارس وهوادج فقال هذا أول مهر المياسة، ثم حمل عليهم وقال حييتم من

أي قوم أنتم، فقال له العباس هؤلاء إخواني ما شانك يا مقداد وما حاجتك ؟ فعلم المقداد أن ليس له عليهم سبيلا[200] . كيف لعاقل أن يقبل بتوقف هذه البطولة التي تمجدها كل أحداث الحكاية، أمام ثلاثة فوارس لا رابع لهم؟ . لقد انتصر المقداد على جيش كسرى بأكمله، ولكن قوته تخور أمام قوة العباس الروحية والبدنية، لذلك يستعيض المقداد عن خوار هذه القوة بالحكى، إذ بالحكى وحده يستميل المقداد العباس " وحدثه المقداد حديثه من أوله إلى آخره، قال فرحمه العباس ثم قال لعبيده اقطعوا إبلي من إبل إخوتي وكان له ثلاثة وثلاثين ناقة محملة بزا وخزا وغير ذلك، ثم قال له يا مقداد والله لقد رثيت لك ورحمتك والآن والله ما أمامك سوى هذه فهم هدية منى إليك اجعلها من بعض ما أنت طالبه " [201] . لقد تحول البطل الهمام أمام العباس إلى بطل ضحية، يستحق الرثاء والرحمة، وتحول من قناصة يستخدم قوته إلى حكاء يستجدى بلسانه .

ولقد أراد الراوي أن يهذب من شخصية المقداد عن طريق:

1- الزج بشخصية على بن أبى طالب، الشجاع، الذي طالت شجاعته كل الأعداء، لأنه يمثل في الخيال الشعبي والذي يدعمه أيضا الخيال الشيعي قوة لا يمكن قهرها، لذلك أراد الراوي تعويض بطولة المقداد الجسمانية ـ وهى القوة التي حكم لها السارد بالانتصار الدائم أمام أي قوة منافسة أو متصارعة معه ـ ووضعها في موضعها الصحيح أمام القوة/ الأعلى على بن أبى طالب، الذي تسانده قوى السماء " فلما نظر إليهم المقداد زعق فيهم وطمع في أخذهم وناداهم يا فتيان من أي الناس أنتم؟ فبادر إليه فارس منهم فقال له مهلا يا غلام أنا الفارس المكي والرجل القوى، المجاهد بالمشرفى، أبو الحسن على، قال فلما سمع المقداد بذكر على بن أبى طالب رجع إلى ورائه وقد ارتعدت فرائصه وتلجلج لسانه... فقال المقداد وحق أبى وأمي هذا الفارس ما رأيت قط مثله ولا عاينت شكله ولقد زعق بى زعقة ظننت السماء انطبقت على الأرض، فقالت المياسة ألست القائل

هل في الناس مثلي؟ وقد أعلمتك ما من طامة إلا وفوقها طامة "[202] . لقد داخل المقداد العجب والزهو بالنفس والإيمان الدائم بالانتصار وعدم الهزيمة، ولم يسمع لصوت العقل القائل بأنه ما من قوة إلا وفوقها قوة أعلى منها "كلا أن يكون مثلى في الناس "[203] . ولذلك أراد الراوي بث غرضه التربوي عن طريق إبراز النموذج الأسمى للقوة الخيرة التي يدعمها الحق. ومن هنا برزت شخصية أبى الحسن على بن أبى طالب .

2- استثمار وترويض هذه القوة شبه الحيوانية عن طريق:

أ- الانتقال الزمني من الجاهلية إلى الإسلام: فالمقداد الذي تبدأ حكايته من أعماق الجاهلية، تروض شراسته وقوته في الإسلام "وارتحل الإمام على كرم الله وجهه نحو النبي(ﷺ) ففرح النبي بقدومهم وجددوا إسلامهم على يده وصار المقداد من أصحابه وأبطاله وجلس مع النبي (ﷺ) وجاهد معه حق جهاده حتى توفى النبي (ﷺ)، ثم جاهد مع أمير المؤمنين رضي الله عنه حتى وفاته "[204] . لقد تحولت شراسة المقداد (*) إلى جهاد، وتحولت الغاية الدنيوية إلى غاية دينية .

ب- الطي المكاني

حيث استجابت السماء لدعاء المقداد بأن جُمعت له السموات والأرض بواسطة السفير المطوق جبريل "فلم يستتم المقداد دعاءه حتى هبط المطوف بالنور جبريل على النبي (ﷺ) وقال يا محمد العلى الأعلى يقرئك السلام ويخصك بالتحية والإكرام، ويأمرك بأن تنقذ بخلاص المقداد بن الأسود الكندي صهرك وابن عمك على بن أبى طالب كرم الله وجهه[205]. من المقدسات العلوية (**الله**) تعالى والأرضية (**محمد**) (ﷺ) والأخيار الأطهار (**على بن أبى طالب**) كرم الله وجهه، تنطوي المسافات المكانية باتحاد الأرض والسماء، استجابة للدعاء المقدادى المبارك والذي تعلمه على يد على بن أبى طالب .

ويميل الباحث إلى أن هذا الحشد للشخصيات الإسلامية المقدسة، والتي تم توظيفها فنيا في السرد بوصفها شخصيات مساعدة للمقداد، تؤهل النص لأن يتبوأ مكانة سامية في نفس المتلقي الشفاهي الشعبي، والذي ينبهر ليس فقط من قوة وشجاعة المقداد التي إن قورنت بقوة وشجاعة هذه الشخصيات لضعفت، بل وأيضا لعمق ما تحظى به هذه الشخصيات من أثر ما زال يعمل في نفوس السامعين. ويعكس الاهتمام الخاص بعلي بن أبى طالب مدى ما تتمتع به هذه الشخصية من تأثير في نفوس المسلمين عامة، والشيعة الذين يتماهى معهم المؤلف الضمني بخطاب تمجيدي لهذه الشخصية "أنا الإمام على بن أبى طالب أنا حجر الله الدامع وسهم الله القاطع أنا ليث الحروب وكاشف الكروب "[206].

والراهب من الشخصيات الدينية ذات المكانة المتميزة، وقد استخدمه السارد في العديد من المواقف والحكايات باعتباره مساعدا مهما للبطل. وللراهب ـ في النصين موضع الدراسة ـ صورة خاصة ومحددة، ولا يخرج في الغالب عن مفارقتها، فهو أولا **كبير السن** "وإذا أنا بصومعة كبيرة من حديد وفيها راهب شيخ كبير قد سقط حاجباه على عينيه من الكبر "[207]. يعيش الراهب في صومعته متعبدا بعيدا عن عيون الناس "وكان متبتلا في قلاية له بظاهر اللاذقية، وكان شيخا فانيا قد أنهكته العبادة "[208]. وهو يعرف من الأحداث الماضية والقادمة ما ليس لغيره أن يعرفه. والراهب في مجموع الحكايات التي ظهر فيها لا يكون إلا ناصحا للبطل، فهو إما ناصح **سلبي** مثل الرهبان الأربعة الذين قابلهم السول أثناء رحلة بحثه عن ابنة عمه المخطوفة في (الرقة ـ حلب ـ دمشق ـ بيت المقدس)، ولم يزيدوا عن تحذيرهم له بالرجوع لأهله "فقال الراهب يا فتى ارجع إلى اهلك واتق الله في نفسك لا تهلك "[209]. وإما ناصح **إيجابي** يدل البطل على مراده "فلما نظر الراهب إليهم فرح وقال الرسول انقضت حاجتك يا سول فأبشر فهذا الشيخ نجاح قد جاء وهو يوصلك إلى وحاجتك "[210].

فالراهب/ المتيم بن تيهان يدل السول على الشيخ نجاح والذي بدوره سيقوده للوصول إلى زوجه .

وتأخذ نصائح الراهب شمعون دور التحذير المنذر بالخطر للمسلمين من عاقبة ما سيواجهون في المستقبل، نتيجة خروقاتهم المستمرة للسنن والأحكام واتباعهم لأهوائهم .

والراهب في كل الأحوال عالم بمجريات الأمور، خبير بما كان من أحداث وحكايات أو بما سيؤول إليه الحال من وقائع ومقدرات؛ فمطرون في (**حديث المحلية والموهوب**) يتولى الإخبار عما كان بمصر قبل الفتح الإسلامي ومجيء عمرو بن العاص بمائة سنة على الأقل، وشمعون/ الراهب في (**حديث سعيد الباهلى**) يخبر عما سيقع في بلاد الإسلام بما لا يقل عن ستمائة عام .

رابعا: مساعدون ذوى مكانة اجتماعية

ولعل مما يلفت النظر في شخصية المساعد، هو مجيء شخصيات ذات مكانة اجتماعية متميزة ليساعدوا البطل على إنجاز مهمته، والراوي لا يقيم وزنا لأي اعتبار سياسي أو اجتماعي أو اقتصادي يحول دون وقوف شخصيات متميزة في صف البطل، إذ كلهم في خدمته، كي يجب له التمجيد والإجلال، لأنه لا أحد سواه يستطيع إنجاز أو الوصول إلى ما سينجزه أو سيصل إليه . ثم وكيف لا يكونون مساعدين وقد جعل الراوي ممن هم أكبر منهم سنا أو ممن هم أكثر منهم قوة (الجن ـ إبليس) أو ممن هم أعلي منهم في المكانة الدينية مساعدون يمدون كل أيادي العون للبطل .

ولعل إنزال الراوي بكل من كانت له مكانه اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية ليكون في خدمة البطل هو من قبيل الاسترضاء للطبقة الفقيرة والمهمشة في المجتمع العربي الذي عانى كثيرا من بطش السلطة والمال، وبهذا الاسترضاء يتمكن الراوي من جذب الطبقات التحتية في المجتمع لحكاياته، والتي ترى هذه الطبقات في إنزال هؤلاء المتميزين لساحة مجتمعهم معادلا موضوعيا، يقلل من ناحية من شأن هؤلاء المميزين،

أو ينتقمون من ناحية أخرى عبر السماع من فكرة بقاء الأقوى والأعتى على الأقل عند الاستماع .

في النص **المئوي** يجعل الراوي كسرى/ ملك الفرس مساعدا للشيخ سعادة بن عمار، الراغب في الوصول إلى جزيرة الكافور ليخرج منها الكنز المرصود "فأريد منك حسن المعونة على إخراج تلك الذخائر والكنوز النفيسة "[211]. ويجعل الراوي من ملك الجزيرة في حديث (**الملك والغزالة**) معينا ومساعدا للفتى الدمشقي في الوصول لزوجه المخطوفة من قبل العفريت الطاغي "فقلت له:

- ما أريد منك إلا أن تعينني على طلب ابنة عمى وتعرفني بالموضع الذي يأوي إليه هذا العفريت .

فقال لي الملك:

- إن هذا العفريت يأوي إلى واد عظيم لا يستطيع أحد الوصول إليه لا إنس ولا جان وهو على مسيرة ثلاثة أيام من هذه الجزيرة .

فقلت له:

- ساعدني على ما طلبت منك وكن أنت بعيدا "[212] .

المقتطف السابق يوضح أن الملك أدلى بما لديه من معلومات قد تفيد البطل، كما أنه يوضح أنه أقل منه شجاعة إن لم نقل جبنا ودليل ذلك قول البطل له: كن أنت بعيدا .

وفى نص **الحكايات** يجعل الراوي قاضى مصر ـ وهو شخصية ذات مكانة اجتماعية ودينية متميزة ـ معينا للبطل/ لطلحة في **أمرين:**

أ- إخراجه من المارستان الذي وضُع فيه للشفاء من الجنون الذي اتهمه به الناس "يا مولاي عامة الناس ظلموني وكادوني بالبلاء وحملوني إلى هذا المرقد ورموني فيه ستة أشهر، فبكى القاضي رحمة له وأمر به إلى الحمام ... ثم تقدم إلى دار القاضي

فأدخله وقربه وأدناه ثم أطعمه وسقاه حتى رجعت إليه روحه فنسى ما كان فيه من الشقاء والضر"[213] .

ب- مساعدته في السير إلى دمشق للبحث عن زوجه/ تحفة، وكذلك في إعانته على التصرف في شئون الحياة بعدما توقفت به "قال [القاضي] له أنا أهب لك من مالي على هذا المال واشتر لك بالجميع بضاعة تسير بها إلى دمشق وأكتب لك كتابا إلى عدولها وأكابرها واسألهم أن يعينوك على شراء جاريتك فإني أرجو أن يتم لك ذلك فإن حصل لك فارجعوا إلى مصر حتى أصرفك في منصرف يقوم بحالك وأنا من وراء معونتك "[214] . القاضي من الخلف يعين طلحة بكل ما أوتى من مال ومكانة كي ييسر له مهمته، ولا يتوقف أمر وصول طلحة إلى جاريته تحفة على مساعدة قاضي مصر وحدها، بل يجعل الراوي من خليفة المسلمين/ عبد الملك بن مروان هو الآخر مساعداً ومعيناً في وصوله لمبتغاه "فعند ذلك علم أن ذلك الشخص عبد الملك بن مروان فوثب وجعل يعتذر إليه فيما صنعه حين دعاه إلى طعامه، فقال عبد الملك لا بأس عليك يا طلحة قد سمعت حديثك فأبشر فذلك عليّ حق هذا الملح الذي أكلته معك فوالله لأردن عليك جاريتك ونعمتك وأضمن لك رجوع جاريتك إليك "[215] .

وفى (**حديث الأربعين جارية**) يتولى الملك وزوجه مساعدة بدر باسم، بإعادته من حالة المسخ التي كان عليها، ثم في تسهيل مهمته في البحث عن جوهرة بنت السمندل "فقال الملك السمع والطاعة، ثم إن الملك جهز له مركبا وحط فيه جميع ما يحتاج إليه"[216] .

وفى حديث (**أبى محمد الكسلان**) لا يتوانى أبو عبد الله البصري، وهو من كبار تجار العراق عن المتاجرة بالدرهم الوحيد الذي أعطاه إياه أبو محمد الكسلان "اعلموا [معاشر التجار] إنما وقفت المراكب عن المسير إلا من أجل هذا الدرهم الذي لليتيم أبي محمد الكسلان وصاني أن أشترى له ما يعود نفعه عليه "[217] . يصر أبو عبد الله

البصري على المتاجرة بدرهم الكسلان حتى يأتي له بثلاثين جوهرة تساوي الواحدة منها خراج العراق بأكمله، ومن هذه المرابحة يتحول الكسلان إلى واحد من أثرياء البصرة وكبرائها الذين يحسدهم الخليفة/ هارون الرشيد نفسه .

وعلى طول خط الحكايات العجيبة يؤازر الملوك وأبناؤهم وكبار التجار والأعيان البطل في إنجاز مهمته أو تسهيل وتعبيد طريقه نحو الوصول للغاية، وهم في مساعداتهم هذه لا يفرقون بين كون البطل واحدا من الملوك أو أبناء الملوك، إنهم فقط يساعدون البطل أيا كان وضعه، وفي أحيان كثيرة يكون من يساعدونه ابنا لملك ولكن الحال انقلب به، ولذلك يصح القول أنهم يساعدون فاعلا دون تحديد لوضعيته الاجتماعية أو السياسية أو الاقتصادية .

بقى وقبل أن ننفض أيدينا من دراسة المساعد في الحكاية أن أشير إلى نقطتين أملاهما علينا النص ذاته:

1- كثرة المساعدين

لا يكتفي الراوي ـ كي يوصل البطل إلى غايته ـ بوضع مساعد واحد فقط في طريقه، إذ يلزم لطول الطريق وكثرة الصعاب الاستعانة بأكثر من مساعد، لكل منهم دوره المحدد في مرحلة خاصة من حياة البطل . وقد لاحظ الباحث أن الراوي لا يفرق في استخدام مساعد أو أكثر في طريق البطل، فالمهم عنده أن هذا المساعد يقدم خدمة جليلة للبطل في رحلة وصوله للمجد، ولأن رحلة البطل ذات الغاية الواحدة غالبا ما تطول زمنيا أو تتشعب مكانيا لذلك يميل الراوي في معظم الحكايات إلى إمداد البطل بأكثر من مساعد، هذا من ناحية، وإلى قطع الصلة/ الرابطة التي يمكن أن تقام بين هؤلاء المساعدين، وهذا من ناحية أخرى، كما أن لكل مساعد دوره/ وظيفته المنوطة به في تمكين البطل أثناء مرحلة محددة، وهذا من ناحية ثالثة .

في حديث (**الفتى المصري مع ابنة عمه**) يسعى الفتى/ البطل إلى العثور على زوجه، ومن أجل هذه الغاية يسخّر الراوي للبطل (الدلال (1) ــ الصياد ـ الدلال (2)ـ أحد الأعراب)، فالدلال يدل الفتى على مكان الصياد الذي اشترى منه

حلة زوجه، والصياد يقوده إلى زوجه التي انقذها من الغرق "سار مع الصياد حتى وصل القرية فأدخله الصياد داره فرأى الجارية فترامى عليها "[218]، والدلال الثاني يرشده إلى الأعرابي الذي اشترى منه الفوطة، ثم يقوده الأعرابي للوصول إلى زوجه. وفي حديث (**الأشرف والأنجب**) تتعاون أربع شخصيات (علم الحسن ـ أم الأنجب ـ عبيد الطباخ ـ السجان) على إظهار براءة الأشرف وإنقاذه من السجن. كما تتعاون ست شخصيات (جلنار ـ صالح ـ الصياد ـ الملك ـ زوج الملك ـ عبد الله الباقلاني) في حديث (**جلنار البحرية**) على إنقاذ البطل/ بدر باسم وتزويجه من جوهرة بنت السمندل.

وينبغي التأكيد على أنه رغم كثرة عدد المساعدين الذين يزج بهم الراوي لإمداد البطل بالمئونة اللازمة في طريق نجاحه، إلا أنهم لا يكونوا جميعا على نفس درجة الأهمية في حياة البطل، لأنهم إذا اتفقوا على أداء نفس الدور إلا أنهم يختلفون في أهمية نوع المساعدة التي يقدمونها، ومن أجل إنجاح البطل في مهمته لا يتوانى الراوي عن تقديم مساعد بشرى أو حيواني للبطل. **والجدول الأتي يحاول رصد دور الحيوان في مساعدة البطل**

م	الكتاب	عنوان الحكاية	الحيوان	نوع المساعدة التي يقدمها
1	مائة ليلة وليلة	جزيرة الكافور	الثعبان	إنقاذ الملك من القتل
2		الوزير وولده	الأسد	إنقاذ الفتى من الموت
3	الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة	المقداد والمياسة	الفرس	التنقل بالبطل ـ استخدامه في المعارك الحربية
4		الكسلان	القرد	الحصول على اللآلئ
5		الأربعين الجارية	الفرس	التنقل بالبطل ـ اجتياز المصاعب
6		المحلية والموهوب	الأسد + اللبوة	إرضاع البطل + حمل الرسائل

2- غياب المساعد

لقد تم التأكيد على أن وجود المساعد في الحكاية يعد بمثابة طوق الإنقاذ للبطل من الغرق في مصائب الدهر ومحنه، فماذا يحدث لو أن هذا المساعد قد غاب عن الحكاية؟. يجيب عن هذا السؤال (**حديث الستة نفر**)؛ ففي هذا الحديث تتمايز حكاية أصحاب العاهات ـ (الأحدب ـ الأعور ـ الأعمى ـ المفلوج ـ المقطوع الشفة ـ المقطوعة أذنه) ـ ولكنها تجتمع في كونها تسرد عن عنصر قار (العاهة) في الحكايات الست و "بتر الأطراف عنصر جلي في الجسد الفزيقي للحكايات، إنه علامة نصية واضحة ... وهكذا نجد أننا في كون من العاهات التي كدسها لنا السارد، عاهات تسير السؤال عن تاريخها وسببها فهي دلالة على الإيذاء البدني والنفسي "[219]. فعل البتر الذي نتجت عنه العاهة يحدث لغياب المساعد عن الفاعل، لأن العاهة نقص والنقص لا يشوب الفاعل إلا إذا تخلت عنه عناية السارد بدعم المساعدين .

وقد نوع السارد في عرض الحكايات الست، بين ثلاث حكايات (الأعور ـ الأعمى ـ المفلوج) يغيب فيها المساعد نهائيا، ولذلك حاق بفواعلها أشد أنواع العذاب والتنكيل والإهانة، وبين ثلاث حكايات أخرى ـ (الأحدب ـ المقطوع الشفة ـ صاحب الزجاج) ـ كان المساعد فيها على **النحو الآتي:**

أ- **مساعد ضعيف** لدرجة لا تزيد البطل إلا تنكيلا وهوانا "يا أبا الغصن إني عارف بالنجوم ماهر في السحر بصير بالعزائم وأنت تعرف محبتي لك وقد نظرت في نجمك فوجدتك مشغول القلب تهوى جارية وهي أيضا تهواك غير أنك تحتاج إلى معونة بالبخور والعزائم وكتاب يكتب لك في طالع سعيد فإذا علقته في عضدك ووقعت عينها عيك لم تملك صبرا دون أن تترامى عليك وتواصلك وتظفر بحاجتك "[220] .

ب- تغير حال البطل بعد غياب المساعد

في حكاية (**المقطوع الشفتين**) تنعقد الأحداث على حياة الرجل الذي كانت عليه نعمة حسنة سابغة "فزالت عنى وأصبحت محتاجا إلى ما في أيدي الناس "[221] فخرج يتكفف وجوههم، حتى وقع على يد الرجل البرمكى/ المساعد الذي ـ منحه بعد طول اختبار ـ كل ما يملك من دور وأموال وعبيد، وصار متحكما فيها لأكثر من عشرين سنة ثم "إنه هلك واحتوى السلطان على جميع نعمته وجميع ما كان لي أيضا وأصبحت فقيرا قد ضاقت على الدنيا "[222] . فأدى ذلك إلى هروبه وتعذيبه حتى قطعت شفتيه وذكره، لا لشيء سوى لأنه فقد مساعده ومانحه الذي ارتبطت به حياته.

وفى حديث (**صاحب الزجاج**) تنعقد الأحداث أيضا على لحظة التأزم الموازية للحلم بالثراء لحساب صاحب الزجاج، الذي صحا من حلمه على كسر أوانيه الزجاجية ليجد يد المساعدة تمتد له من امرأة جميلة "يفوح منها روائح المسك وهى ماشية إلى صلاة الجمعة فلما رأت حالي وشاهدتني ألطم وجهي وأبكى داخلتها رحمة ورقت لي فسألت عن حالي، فقالوا لها كان معه طبق فيه زجاج وكان جالس يتعيش فيه لا يملك غيره فوقع وتكسر كل ما كان فيه فأصابه ما ترين من الحزن، فصاحت ببعض الخدم إليها وقالت ادفع كل ما كان معك إليه فدفع إليّ صرة فيها خمسمائة دينار"[223] . وما أن تدير هذه المساعدة ـ الربانية ـ قدمها مدبرة عنه حتى يقع في يد الشرير الذي يسلبه ماله ويقطع أذنه. ومجمل القول أنه إذا انعدم المساعد من الحكاية أو قل دوره ومكانته، ينفتح المجال للشرير والمضاد ليحتل المساحة الأكبر، هذا من ناحية، كما تتضاءل فرصته في الرقى والوصول للاختبار التمجيدي إلى أقل درجة ممكنة من ناحية أخرى ؛ فالمساعد هو محور الارتكاز ورمانة الميزان في وصول البطل إلى المجد والرقى، وطالما غاب هذا المساعد فلا يتوقع القارئ للبطل سوى الهوان والنكران

رابعا: المضاد

المضاد دور وظيفي تلعبه بعض الشخصيات منفردة أو مجتمعة لإعاقة البطل عن الوصول لمجده، ويطلق عليه سوريو المريخ وهو "واحد من الأدوار الستة التي حددها سوريو في الاحتمالات الممكنة للدراما وهو مقابل للخصم عند جريماس والوغد أو البطل الزائف عند بروب وهو خصم أو عدو الأسد"[224]. والمضاد هو المرادف للوغد والخائن **Traitor**[*] الذي هو "شخصية رئيسة خسيسة، عدو للبطل قادر على القيام بأعمال شيطانية أو مذنبة"[225]. وتعرفه د/ غراء حسين بقولها: "والشخصية الشريرة تعترض طريق البطل، وتضع العقبات امامه"[226]. وبالرغم من أهمية دور المضاد/ الوغد في النموذج العاملى لجريماس، إلا أنه لم يحظ بأهمية في التصنيف البروبى الذي قصره على نموذج البطل المزيف الذي يدعى أنه حقق ما أنجزه البطل، في حين أنه شخصية مستقلة ذات دور وظيفي مواز لشخصية المساعد، وإن كان يعمل في عكس اتجاهه ليظل البطل في وضعية الانجذاب نحو كليهما . وفى ظل هذا الانجذاب يقوى الصراع، والذي ينتهي إما بانتصار المساعد فيحقق البطل مجده، أو بانتصار المضاد وعندئذ يسقط البطل ويتردى. والشكل الآتي يوضح مدى تأثير القوتين اللتين تتنازعان البطل

المساعد ⟵ البطل ⟶ الخصم

والمضاد أو المعيق هو تجسيد لدور الشيطان المانع للإنسان عن السير في الطريق المستقيم المؤدى إلى الجنة، ولذلك فدوره في الحكاية منطقي من الناحية الوظائفية البحتة، بالإضافة إلى متعته الفنية، التي لو غابت لأصبح مجد البطل بلا معنى، إذ كيف لبطل أن يعتلى العرش من دون دروع وأسوار وحصون يجب عليه تحطيمها والنفاذ منها، أو من دون أشرار ومعيقين يجب عليه القضاء عليهم؟. ولابد عند رسم الشخصية الشريرة من إبراز قوى التعادل بينها وبين القوى المساعدة لأن "الشخصية الشريرة المتقنة التصوير، الحية، الفاعلة، شخصية ذات جاذبية آسرة، يخشى من أثرها

دائما ـ فنيا وخلقيا ـ على الشخصية الخيرة . فمن المنتظر في رسم الشخصية أن يقيم الكاتب توازنا غاية في الدقة بين جودة رسمها فنيا، والأثر المنفر الذي ينبغي أن تتركه في نفس المتلقي خلقيا "[227] . وقد نوع السارد الشعبي في رسم نموذج المضاد ـ رغم الحفاظ على وظيفته ـ على **النحو الآتي:**

1- الجن والعفاريت

من القوى الخارقة التي تعايشت مع بطل الحكاية العجائبية في القرون الوسطى سلبا وإيجابا، فكما هو يقدم كل ما في جعبته لمساعدة البطل، فهو أيضا يسخر كل قواه الشريرة لمحاربته وإخماد جذوته. وقد جعل الراوي من ثنائية (الإيمان ـ الكفر) محركا لنشاط الجني مع/ ضد البطل، ولذلك فكل جني مؤمن يتبع البطل إيجابا، وكل جني كافر يعيق البطل سلبا . والراوي يتبع في ذلك القسمة القرآنية [*] التي ذكرت أن منهم الصالحون المؤمنون ومنهم دون ذلك ؛ ففي حديث (**الأربعة أصحاب**) يختطف الجني الجارية التي يتهافت عليها الأصحاب الأربعة "هذه الجارية اختطفها عفريت من الجن . ولو اختطفها إنسي لرأيت أثره، ولكن اتبعوني حتى أريكم "[228]. وفي حديث "(**نجم الضيا**) يختطف العفريت نايرة الاشراق من قبتها، ويتولى نجم الضيا البحث عنها حتى يخلصها من العفريت بعد قتله "فأخذ سكينا من سكاكين القصب وقصد تابوت صدره وشجه. عظيمة وإذا بالعفريت قد صاح صيحة منكرة عظيمة وطلع منه دخان وصار رمادا"[229] . وفي حديث (**الملك والغزالة**) يقتل الدمشقي العفريت الذي ظل يقتفي أثره بعدما خطف زوجه "ثم إنها غافلته وأدخلت يدها تحت السرير وأخرجت لي سيفا بعد أن نام العفريت وقالت:

- خذ هذا السيف .

فأخذته ودخلت على العفريت وضربته في نحره ضربة عظيمة فمات من ساعته "[230].

من النصوص السابقة يتضح أن الجني يضاد البطل بعمل واحد لا يتعداه وهو خطف [*] زوجه أو حبيبته، والتي يظل على طول الحكاية يبحث عنها حتى يتمكن من فك أسرها بعد قتله للعفريت . لقد قصر الراوي على العفاريت فعل خطف الزوجات/ الحبيبات باعتباره فعلا يعيق ويضاد البطل، ولكن هذا الفعل مكّن الراوي **من:**

أ- إظهار قدرة البطل البشرية / الترابية أمام قوة الجن / النارية، وهي القوة التي يرى الخيال الشعبي فيها قوة لا تعادلها قوة، فإذا تمكن البطل من التغلب على الجني أصبح بذلك سيد الثقلين.

ب-الوصول للاختبار التمجيدي بعد رحلة البحث والتقصي .

ج- إفساح فرصة للبطل كي يتمكن من التنقل والارتحال بين الممالك والبلدان، وبذلك يستطيع الراوي التوقف للوصف من ناحية، وإدخال شخصيات مساعدة/ مانحة من ناحية أخرى، علاوة على خلخلته للزمان السردي بكسر الترتيب السببي/ المتسلسل في بناء الأحداث .

د- التأكيد على فكرة انتصار الإيمان على الكفر، والخير على الشر .

ويُصوّر العفريت دائما في صورة قبيحة المنظر "عفريت قبيح المنظر، عليه شعر أسود مثل الحلوف وجلد كجلد الشاه، وعيناه مثل جمرة النار ورأسه مثل الدلو، وأنيابه مثل أنياب الكلاليب" [231] . والعفريت مخلوق من النار ولذلك لا يُرى إلا "ويخرج من فمه لهيب النار" [232] . فعفريت نجم الضيا تخرج النار من فمه، وكذلك تخرج النار من أنف العفريت خاطف السول "إذ عرض لها ثعبان عظيم يخرج من أنفه النيران بأسنان كالكلاليب وفم كالقليب ورأسه كأنه المرجل وشعر كأنه أذناب الخيل" [233] . ولعل مبالغة الراوي في التأكيد على قبح العفريت ودمامة خلقته يعد أمرا موازيا لفعله القبيح في خطف الجواري الضعيفات من ناحية، ومضادا في الوقت نفسه لجمالهن الخلقي من ناحية أخرى، وهكذا تصبح الدمامة مساوية لفعله ومضادة لغيره .

ويرى الباحث أن التصريح بتفاصيل هذا القبح المتمثل في (خروج النيران من الفم والأنف وانبعاج شكل الوجه ليصبح مثل الدلو مع حمرة العينين وطول الأسنان وكسوة الجسم بالشعر الأسود) قد استقت معالمها من الوصف القرآني الإجمالي الداعي لإطلاق العنان في رسم صورة قبيحة بعدما عرض لصورة بشعة مخوفة للمشبه في قوله تعالى: ﴿ طَلْعُهَا كَأَنَّهُۥ رُءُوسُ ٱلشَّيَٰطِينِ ﴾(*)، والعرب عادة تشبه قبيح الصورة بالشيطان أو الغول وإن لم يروهما وذلك لاعتقادهما أنهما شر محض لا يخالطهما خير، فينطبعان في مخيلتهم بأقبح صورة وأبشعها، ولم يكن القرآن الكريم في ذلك مغاليا أو متجاوزا لما عرفه العرب في جاهليتهم، إذ ورد في شعر امرئ القيس قوله:

أيقتلني والمشرفي مضاجعي ومسنونة زرق كأنياب أغوال

وقد أكد القرآن الكريم أيضا على تكريم بني أدم بخلقه في أحسن صورة ﴿ لَقَدْ خَلَقْنَا ٱلْإِنسَٰنَ فِىٓ أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ ﴾(**) ولذلك حمل المأثور الشعبي والذهني بمفهوم المخالفة أقبح صورة لهؤلاء العفاريت .

ولعل الشيء المحير في رسم هذه الصورة هو عدم القدرة على القول الفصل في من له الفضل في أسبقية رسم هذه الصورة أهو الراوي؟ أم المخيلة؟ . ولذلك يصح القول أن الراوي يعبر في صورته تلك عن نموذج معتمد في المخيلة الشعبية، وبذلك لا يعدو دوره أن يكون تصويرا أمينا لصورة مرسومة مسبقا، كما يصح القول أن تكون المخيلة الشعبية قد ارتسمت في ذهنيتها هذه الصورة ـ قبل ذلك من خلال الحشد المتواتر لنصوص هذه الحكايات. ويميل الباحث إلى ترجيح صحة القول الأول لأن الراوي يحاول جذب جمهوره من المستمعين عن طريق نقل أمين لأشياء مرسومة في أذهانهم ولكنهم لا يفصحون عنها، فإذا ما هو تولى مهمة الإفصاح والتصريح فإنه يحظى بالتصفيق والثناء من جانبهم، كما أن هذا الراوي لا يعدو أن يكون ـ وإن كان

موهوبا من الناحية السردية ـ نتاجا أفرزته المجتمعات، ليتولى التحديث بلسانها، ولذلك فهو منهم، وما حكاياته إلا موجهه إليهم .

المقربون من البطل

ويضم هذا الصنف كل من تجمعه بالبطل درجة قرابة واتصال عائلي أو غيرها. وتعد هذه الصلة فرصة سانحة للمضاد كي يطعن البطل، وقد قصر الراوي هذه الصلة على **نموذجين**:

أ- الأصدقاء

وغالبا ما يوجهون طعناتهم للبطل بسهولة ويسر، لأنهم يعلمون عنه مالا يمكن لغيرهم أن يعلموه ؛ ففي حديث (**الفتى صاحب السلوك**) يتولى أصدقاء البطل الوشاية به عند الخليفة المأمون " فأدخلهم [أي أصحابه] السقيفة وحط الطبق بين أيديهم ودخل إلى الدار ليخرج لهم الماء ولم يعلم ما في جوف الخروف فلما دخل الدار رفع أصحابه المنديل فرأو بطن الخروف مملوءا ففتحوه فوجدوا في جوفه السلوك . فلما رأو ذلك قال بعضهم لبعض: إن هذا الفاسق يغازل بعض جواري الملك، فوالله ليست هذه السلوك إلا من قصر الملك، لكن تعالوا نكشف أمره إلى أمير المؤمنين فمشوا إلى الأمير ودخلوا عليه وحطوا بين يديه السلوك فقال لهم:

- من أين لكم هذه السلوك ؟ .

فقالوا له:

- أيها الملك، إن على بن عبد الرحمن البزاز دخلنا عليه لنأكل طعامه فوجدنا عنده هذه السلوك في جوف خروف أهدى إليه من قصرك "[234] . هاهم الأصدقاء يأكلون طعامه ويطعنونه في ظهره، يوشون به عند الخليفة ويريدون الخلاص منه باتهامه بالخيانة التي سيكون مصيرها ـ لو ثبتت عليه ـ القتل . إنهم نفس الأصدقاء الذين لا يصادقون إلا من كان في نعمة وحظوة، فإذا انفضت وزالت أنكروا صاحبهم " فلما بقى صفر اليدين قصد أصحابه الذين كان ينادمهم فطردوه وأنكروه "[235] . وفي حديث (**العاشقة**) يتبادل الأصحاب اللعب بصاحبهم

وإشغاله بالخمر والغناء واللهو والنساء حتى يفنى ما معه من مال فيطردوه وينكروه " أنا رجل غريب من بغداد، توفى أبى وخلى لي مالا كثيرا فلما دفنته وانصرفت من قبره أخذ بيدي فتى كنت أعاشره في حياة أبى . فسار بي إلى منزله وأحضر الطعام والشراب والسماع، فشربت فأقمت عنده ذلك اليوم، فحلف على بالطلاق أن اشرب فشربت معه وبت ليلتي . فلما أصبح أتيت إلى القبر وأنا مخمور . فلما انصرفنا أخذ بيدي فتى آخر وحلف على أن أمضى معه، فمضيت إلى بستان قد اعد فيه الطعام والشراب والسماع . فأقمت عنده ذلك اليوم فلما أصبح أتيت إلى القبر وأنا مخمور . فلما انصرفنا أخذ بيدي فتى آخر فمضيت معه . فاتصلت عشرة أيام ونحن على ذلك ونسيت المصيبة وهجرت الحانوت والبيع والشراء وانهمكت في الأكل والشراب حتى أفنيت ما ترك أبى . وتركني اصحابى لقلة الدراهم "[236] . وفى حديث **(الجبل المطلسم)** تشير الملكة على ندمائها بأنهم خائنون " يا غلام إن هؤلاء جعلتهم ندمائي وبقيت آكل وأشرب معهم ويتمتعون بشبابي فأبوا إلا الفاحشة والزناء "[237] قربتهم الملكة ونادمتهم فما كان منهم إلا أن سرقوها وحاولوا قتلها .

ويدخل الوزير بصفته من المقربين في الحكم والمشورة كمضاد يعمل على خلع البطل من ملكه وقتله " ولكن والله لاتركن هذا المملوك يتحكم في نساء الملك ويسبيهم وأنزع الملك من يده وأسلم له أعز ما يملكه الملك لأنه سلم إليه أعز ما املكه ولا اشمتن به اعداءه "[238] .

ب- الأقارب

أقارب البطل شخصيات يفترض أنها معينة للبطل على إكمال طريقه نحو المجد، ولكنهم قد يصبحون من عوامل التراجع والتخاذل، وذلك بأفعالهم التي تعيق البطل وتضاده. وقد عرض الراوي لأنواع عديدة من الأقارب الأوغاد؛ فمنهم **زوج الأب** التي من المفروض أن تكون في حكم الأم " زعموا أيها الملك أنه كان ملك من الملوك

بأرض الهند، وأنه كان له ولد اسمه ظافر بن لاحق، وكان ابن أمه لأن أمه كانت جارية وكان له ولد آخر من ابنة عمه تسعى في حتف ربيبها ظافر حتى تولى الخلافة لولدها" [239] . تزرع زوج الأب الحقد والكراهية في نفس الأخوين وتعمل جاهدة على حتف ربيبها وإبعاده عن الملك بدلا من تقريبها بينهما. ومنهم **الابن** نفسه والذي يتسبب عن غير قصد في إيذاء امه وتشريد أبيه بسبب لعبه الصبياني "إني دفعت إلى أمي تفاحة أعطاها لي عمى فلان الذي وجدته عندك في الحانوت ولا أعلم أين خبأتها أمي" [240]. ومنهم **الزوج** التي تخون الزوج بحثا عن المتعة "فبينما هما كذلك إذا بالجارية قد صاحت على الجواري فهربن واختفين وأقبلت الجارية إلى الشجرة المذكورة فضربت برجلها الأرض وارتفعت الدفة عن فم الدهليز وخرج منها الأسود، فضرب بيده على يد الجارية وعاتبها على مغيبها عتابا شديدا، فاعتذرت له مثل عذرها الأول، فقضى حاجته منها والملك ينظر إليه" [241]. ولعل ارتكاب الفاحشة عند الشجرة المذكورة يذكر بالخطيئة الأولى لآدم وشجرة الخلد التي غوى الشيطان / الأسود بها آدم/ الجارية لارتكاب المعصية .

وقد تكون الإعاقة على يد **الأب** "ثم إن الجارية تسلمت الأشرف ترضعه مع ولدها إلى أن كبرا وبلغا من العمر خمس سنين، فأحضر لهما محمد بن سليمان الزيني مؤدبا فعلمهما الخط والأدب والنحو واللغة العربية وجميع ما يحتاجون إليه، ثم تعلما الفراسة والشجاعة والرماية ونشيا نشوا حسنا وكان الأمير محمد بن سليمان يحبهما محبة عظيمة ويتعجب الفهما لبعضهما البعض ... وكان الناس لا يظنون أن الأسود إلا ولد محمد بن سليمان مما كان يقربه وكان الأسود يقول للأشرف يا أخي" [242] . ومع ذلك فإن الأنجب يتقرب للخليفة بسم أخاه ويقتل أمه ليخفى وضاعة نسبه، ثم يسجن أخاه ويعذبه إلى أن قيض الله له عبيد الطباخ ليخلصه من مصيبته ويكشف حقيقة أفعاله.

بقى أن أشير إلى عدة نقاط متتابعة تتعلق بموضوع شخصية المضاد:

أ- أسباب الضدية

يمكن القول أن الأسباب التي تدفع إلى الحنق على البطل تتجمع كلها في أسباب نفسية ؛ فالغيرة والحقد والحسد تملأ نفس الشرير فلا يستطيع معها سوى توجيه كامل عداوته للبطل الذي يفوقه قوة ورزانة؛ ففي حديث **(ظافر بن لاحق)** يكره الأخ أخاه لأن أم الأصغر "كانت تدخل بينهما بالسوء" [243]. كما يحنق الفتى على نديمه لأنه شعر بالغيرة على فتاته "فمازال الفتى يسقيني إلى أن سكرت سكرا شديدا فأخذتني الغيرة منه" [244]. ويحاول الأخ الأكبر قتل أخيه الأصغر حسدا على بطولاته وقدراته "فعفا عنهم وفك وثاق أبيه لأنه لا يعلم أن ما فعل له أخوه من الغدر والخيانة والحرص على الدنيا وغرورها هو الذي حمل أخاه على الحسد" [245]. وتتملك الغيرة الجنية كما تتملك الإنسية، فتخطف حبيبها حنقا عليها "فقالت يا مولاي الغيرة حملتني علي ذلك، فقال لها إبليس ولمن تحبين؟ فقالت يا مولاي أحب هذا السول فإنه لما تزوج بابنة عمه الشمول لحقتنى الغيرة وفعلت هذا في كيادة" [246]. ونفس هذا الداء/ الحسد هو الذي حمل بني أمية على التخلص من الوزير ابن أبى القمر "فحسده بنو أمية ورفعوا عليه الكلام القبيح والنقائص إلى الملك" [247].

وقد تصل الغيرة لدرجة أن يهجر الحبيب حبيبته "

إذا كان لي فيمن أحب مشارك منعت الهوى نفسي ولو تلفت حزنا
وقلت لها يا نفسي موتى صبابة كما مات في العشاق قيس على لبنا " [248]

لقد هجر عمير بدور لأنه رأى إحدى الجواري تقبلها، فاشتعلت الغيرة في نفسه حنقا على مخدومتها، واعتبر عمير أن اقتراب الخادمة من بدور وتقبيلها هو نوع من المشاركة بالرغم من الاتحاد النوعي بين بدور والجارية (أنثى ـ أنثى)، والفارق الطبيعي (خادم ـ مخدوم) .

ويلخص راوي حديث (**مكايد الدهر**) دور الحسد في إشعال نار الغيرة بين الأصدقاء بقوله:

كـل العـداوة قـد ترجـى مودتهـا   إلا عداوة من عـاداك مـن حـسد "[249].

ويستعمل السارد الشعبي لفظ الغيظ مرادفا لما تمور به نفس الشريرة من الغيرة والحقد "فاغتاظ الرشيد غيظا عظيما ونزل من الشبارة وقال يا جعفر عد بنا إلى الدار بسنا فرجة"[250] . قطع الرشيد رحلته عقب مشاهدته لحجم ثروة الكسلان التي أثارت غيظه وغيرته . وكذلك تمتلئ نفس الأنجب غيظا عقب مشاهدته لكم الأموال التي ينفقها أخوه من الرضاع "فصار الأشرف يأكل ويشرب ويهب ويعطي وهو كريم الشمائل فاغتاظ الأسود منه"[251].

وأبناء المهنة الواحدة يغارون ممن فاقهم، وسحب البساط من تحت أرجلهم "ومات المنجمون من الضغينة والغيظ والحسد"[252] . فالمنجمون يغارون من أبى ديسة ويحتالون بكل طريقة كي يكشفوا زيفه أمام الملك .

وتحتدم الغيرة والحسد في حديث (**المحلية والموهوب**) حتى تصير فعلا محوريا تتأسس عليه أحداث الحكاية ؛ ففعل الفراق بين المتحابين ينشأ عن طريق:

أ- غيرة داخلية

وتكون عن طريق دخول عنصر خارجي، ولكنها من نفس جنس المتحابين، ويترتب عليها فراقهما "فلما سمعت المحلية بذكر الهيفاء قالت للرسول صف لي هذه الهيفاء، فقال لا أستطيع وصفها غير أني أقول سبحان خالقها ومصورها، فلما سمعت ذلك حدثت نفسها وكتبت إليه جواب كتابة بلا صدر ولا دعاء وهي تقول وحق الرب المعبود والإله المعروف لا نلت مني وصلا ولا تمتعت مني بهوى أبدا لأن الخيانة من شانك والكذب من إحداثك وختمته بقير"[253]. لقد تحول فعل الاقتراب والحب إلى البعاد والكره، وتحولت الرقعة التي كانت تنشر بالمسك والكافور والزعفران، المفتتحة بالحمد والثناء والمختتمة بالدعاء والرجاء، إلى رقعة مختومة بالقير ومحذرة من

الوعيد بسبب الغيرة التي داخلت المحلية على حبيبها الموهوب، وهي غيرة نسائية منطقية ـ يمكن قبولها ـ إذا ما قورنت بالغيرة الخارجية .

ب- غيرة خارجية

وتنشأ بسبب دخول **عنصر خارجي** (حيوان، جماد، نبات)، ولكنها من غير جنس المتحابين نفسيهما؛ فالغراب الأسود يتولى التفريق بين الغزال المحجل والهيفاء بسبب الغيرة القاتلة " فقال لها الغراب ما فقد هذه المرأة ومن هي؟ فقالت انظر إليها فنظر إليّ فقال هذه صاحبة الغزال المحجل وهى ابنة ملك فارس، فقالت العجوز فبحق الله لم فرقت بينهم؟ فقال لحقتنى الغيرة في أمرها " (254) . ولعل غيرة الغراب من المتحابين لا مبرر لها إذا ما قيست الأمور باختلاف الجنس (إنسان ـ طائر) والمصلحة، حيث لا نفع يعود على الغراب من هذه الفعلة، ولكنها تصبح فعلا له واجهته إذا ما علمنا أن الغراب بفعلته هذه يمارس عمله ويؤدى وظيفته لدى ملكة الغربان " المفرقة بين الأحباب والإخوان، وقد خلقت بالغلظة والفظاظة ولم أرحم أحدا قط ومن تحت يدي أكون فرقة بين الرجل والمرأة والأخ وأخيه وبين الحبيب وحبيبه وقد وكلت بذلك ولى في كل بلد أمير من الغربان " (255) . ويحظى الغراب في الميثولوجيا العالمية " بتوقير شديد، إلى حد أن بعض الشعوب اعتقدت أن الغربان كانت في الأصل أرواحا ثم حلت عليها اللعنة كذلك فان بعض الشعوب تعتقد أن الغراب يعرف ويرى الأشياء وأنه يقول الحقيقة وأنه رسول الإله " (256) . لقد فتننت الناس قديما بالغراب وأضفت عليه هالة سحرية وقدسية جعلتهم ينظرون إليه على أنه مصدر للتكهن والتنبؤ (*) .

وعلى الرغم من أن الخير في الناس مطبوع والشر مصنوع، إلا أن الراوي يجعل من الشر طبيعة وفطرة يجبل عليها الإنسان فيتملكه ويصبح بذلك عبدا له، ولننظر إلى عروس العرائس التي طبع فعلها بالشر لأنها ولدت كما ذكر المنجمون في ساعة مذمومة "أهبط الله فيها آدم والتي قتل فيها هابيل وهى الساعة التي ألقى فيها إبراهيم الخليل في النار، وهى الساعة التي اهلك الله فيها لوط وثمود وقوم صالح وإن هذه

الجارية المولودة بهذا الطالع المذموم المشئومة الناحية صاحبة كيد ومكر ودغل وفجور ما لم يخص به أحد من ولد آدم ولا يقدر أحد يحوى ما تعمل ويكون هلاك الملك والمدينة على يدها [(257)]، لقد حصر الراوي مصائب البشرية الكبرى (هبوط آدم من الجنة ـ الجريمة الأولى على الأرض ـ إلقاء إبراهيم عليه السلام في النار ـ هلاك قوم لوط وثمود وصالح) في ساعة زمنية تتكرر على مدى السنيين، وقد تزامن مولد العروس مع هذه الساعة، ولذلك جبل طبعها على الشر وأصبحت أفعالها محصورة بين الكيد والمكر أو الدغل والفجور .

2- المضاد بين الكثرة والقلة

من خلال استقراء نصوص الكتابين ـ موضع الدراسة ـ لاحظ الباحث أن الراوي الشعبي يميل إلى الاكتفاء بزج مضاد واحد في معظم الحكايات، وذلك في مقابل حشد عدد كبير من المساعدين، ويرى الباحث أن السر في ذلك يرجع إلى أن المضاد يمثل دور الشيطان الذي يواجه الإنسان المسلح بالنصائح والنصوص الدينية بجانب العناية الإلهية والجوانب الاجتماعية التي تلعب دورا مهما في التجمع الإنساني؛ فالإنسان كما يذكر ابن خلدون [(*)] كائن اجتماعي بطبعه، وهذا التجمع الإنساني يدفع دوما نحو المساعدة لا التضاد، ولذلك جاءت النصوص معبرة عن هذا الواقع الذي لا يشذ عنه إلا من كان ضعيف النفس، ممتلئ بالشر ؛ ولذلك فالشرير في الأرض يبقى وحيدا منفردا إذا ما قورن بالجماعة، ولكن ما ينبغي النظر إليه بعين الاعتبار، هو قوة الضربة الموجهة من الشرير للبطل، إذ يظل أثر هذه الضربة موجعا من وقت توجيهها وحتى الشفاء من مضاعفاتها، بل إنها من القوة بحيث تحتاج في علاجها إلى أكثر من مساعد .

خامسا: تحليل الشخصيات ووظائفها طبقا للنموذج العاملي لجريماس

لا تختلف رغبات الفواعل والشخصيات في الحكاية العجائبية بشكل كبير، ويرى الباحث أنه على الرغم من اختلاف هذه الرغبات وتنوعها إلا أنه يمكن جمعها في ثلاثة تشكيلات تجمع ولحد كبير هذه الرغبات:

1- **البحث:** وهو الرغبة الأولى/ الخام لأبطال الحكاية العجائبية الذين يواجهون في مستهل الحكاية بفقدان أو نقص يدفعهم للخروج من أوطانهم بحثا عن تحقيق التوازن المختل، وقد عد بروب (*) البطل الباحث قسيما للبطل الضحية في الحكاية الخرافية . والبحث رغم كونه وظيفة رئيسة في الحكاية إلا أنه أيضا رغبة يحسن قصرها على هدف الوصول للكنوز والدفائن باعتباره عملا وحيدا في الحكاية، ويمثل هذا النموذج الشيخ سعادة بن عمار في حكاية (**حديث جزيرة الكافور**) والذي خرج للبحث عن كنز عملاق الأكبر، وكذلك عبد الله/ ابن الوزير الذي خرج في صحبة الشيخ للعثور على كنز ثعلبة، وكذلك محمد / أبو عبد الله في حكاية (**طريق الثروة**) الذي خرج في صحبة الأعرابي بحثا عن كنز الكيمياء، ويمثل هذا النموذج أيضا جميع الفواعل الموجودين في (**حديث الأربع مطالب**) وهو حديث ينقسم إلى أربع حكايات يخرج فيها الفواعل بحثا عن الكنوز والذخائر المرصودة، ويتميز هذا النوع من الحكايات بـ:

أ- قلة عدد الحكايات الموجودة تحت هذا الإطار .

ب- تشابه/ تماثل البنية السردية الجامعة لهذا الصنف من الحكايات .

ج- اقتصار هدف خروج الشخصيات بعامة والأبطال بخاصة على البحث عن الكنوز باعتباره هدفا واحد ووحيدا لحكايات هذا الباب .

د- أن خروج الشخصيات/ الفواعل من أوطانهم لأماكن أخرى بعيدة، لا يكون مترتبا بالضرورة على حالة من الفقدان أو النقص السابق على خروجهم، أو بتعبير آخر لا تكون هناك علاقة قوية تربط بين الفقدان أو النقص وبين مغادرتهم لأوطانهم .

2- البحث للإصلاح

إذا كان الخروج للبحث في الحالة السابقة لا يترتب على حالة فقدان أو نقص سابقة على الخروج، فإن البحث للإصلاح يكون ضابطه هو الخروج المترتب على الشعور بالفقدان أو النقص، ولذلك يدفع هذا النوع من البحث الشخصيات للخروج بحثا عن الإصلاح لإعادة التوازن المختل . وتتعدد رغبات البحث للإصلاح في هذا السياق على **النحو الآتي:**

أ- **البحث عن الزوج المخطوفة / المفقودة:** وهى غاية إصلاحية كبرى، تشكل محورا متواترا في بنية الحكاية العجائبية، ولعلها أسهل بنية معتمدة لدى الراوي الذي جعل اختطاف الزوجة منطلقا لخروج البطل الباحث لإصلاح هذا الفقد وإكمال هذا النقص. وقد كرّس الراوي لهذا النموذج العديد من الحكايات منها (حديث نجم الضيا ـ حديث الفتى المصري ـ حديث غريبة الحسن ـ حديث الملك والغزالة ـ حديث الفرس الأبنوس ـ حديث طلحة بن قاضي مصر ـ حديث السول والشمول ـ حديث جلنار البحرية ـ حديث المقداد والمياسة ـ حديث أبو محمد الكسلان) .

ب- **البحث عن المجد:** وتتموضع رغبة البطل في الخروج بحثا عن المجد الشخصي أو الجماعي، وفى هذا النموذج تنعقد البطولة خارج المكان الأصلي، حيث يكون الاختبار الترشيحى للبطل، ويمثل هذا النموذج ظافر بن لاحق في حديثه، وأولاد الملك الثلاثة في حديثهم ـ ومسلمة بن عبد الملك والفتى والتاجر وابن الملك في حديث (**الجبل المطلسم**) ـ وابن الملك في (**حديث الأربعين جارية**)، وسعيد بن حاتم الباهلى ـ وأبو محمد الموجود .

ج- **أشكال أخرى:** ومنها البحث عن النسب ويمثله ابن بنت على الجزار والذي خرج بحثا عن العثور على والده، لإثبات صحة نسبه، ومنها أيضا البحث عن العلاج كما في حديث (**الملك والثعبان**) والذي خرج فيه الولد الأصغر بحثا عن العلاج لأبيه المريض .

3- الإصلاح

الإصلاح أو تصحيح الوضع يمثل رغبة حقيقية لدى الفاعل/ البطل الذي يسخر كل ما لديه من طاقات لسد نقص أو مقاومة ظلم أو دفع عدوان . وإصلاح الفاعل في هذه الحالة **ينقسم إلى:**

أ- **إصلاح ذاتي:** وفيه يحاول البطل إصلاح أمر خاص به ؛ فالأبطال العشرة في حديث (**الستة نفر**) ومعهم الأربعة رجال في حديث (**الأربعة رجال مع هارون الرشيد**) يعرضون حكاياتهم على مسامع الخليفة ليحظوا بالعفو والمكافأة .

ب- **إصلاح غيري:** وفيه يحاول البطل إصلاح أمر خاص بغيره، كما في إنقاذ الابن الأوسط للجارية من العبد في حديث (**الملك وأولاده الثلاثة**)، وكذلك إنقاذ الفتى صاحب السلوك للجارية في قصر المأمون، أو محاولة إصلاح المرأة للعبد الكلف بالنساء في حديث (**حلس المضحك**)، أو محاولة التاجر إنقاذ الوزير في حديث (**الوزير ابن أبى القمر**)، أو محاولة الإصلاح التي يقوم بها أبو الحسن الخليع للتقريب بين بدور وعمير .

من العرض السابق يتضح أن البحث فقط أو البحث لإصلاح أو الإصلاح فقط من دون بحث، تشكل الرغبة الأساسية لدى معظم الفواعل في الحكاية العجائبية . وهى في معظمها رغبات محكومة بطبيعة البنية السردية الداخلية للنص، ولذلك فهي لا تعكس نوعية رغبات مجتمعية، يمكن من خلالها استقراء الأوضاع السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية في المجتمع العربي إبان رواية هذه الحكايات، حيث لا صورة واضحة أو مكتملة عن رغبة الأبطال / الفواعل في الدفاع عن طبقات المهمشين أو المقموعين، أو في دفع الأذى عن الفقراء والمحتاجين، أو في التصدي لمجتمع الفئة الأرستقراطية المستبدة بقطاع كبير من العبيد والجواري والذين كانوا يمثلون شريحة واسعة في المجتمع. لقد تكرست رغبات الأبطال/ الفواعل في العمل كمسكنات لأوجاع هذه الطبقات المطحونة، والتي رأت في البطل نموذجا مفقودا في داخلها،

ولذلك اعتلى البطل عرش المجد وهو يستل سيفه في أماكن خرافية وأزمان مجهولة يصل فيها لسرير الملك ويتزوج بالأميرة .

غاية الفعل

يمكن القول أن غاية الفعل في حكايات الكتابين يمكن إجمالها في نقطتين رئيستين:

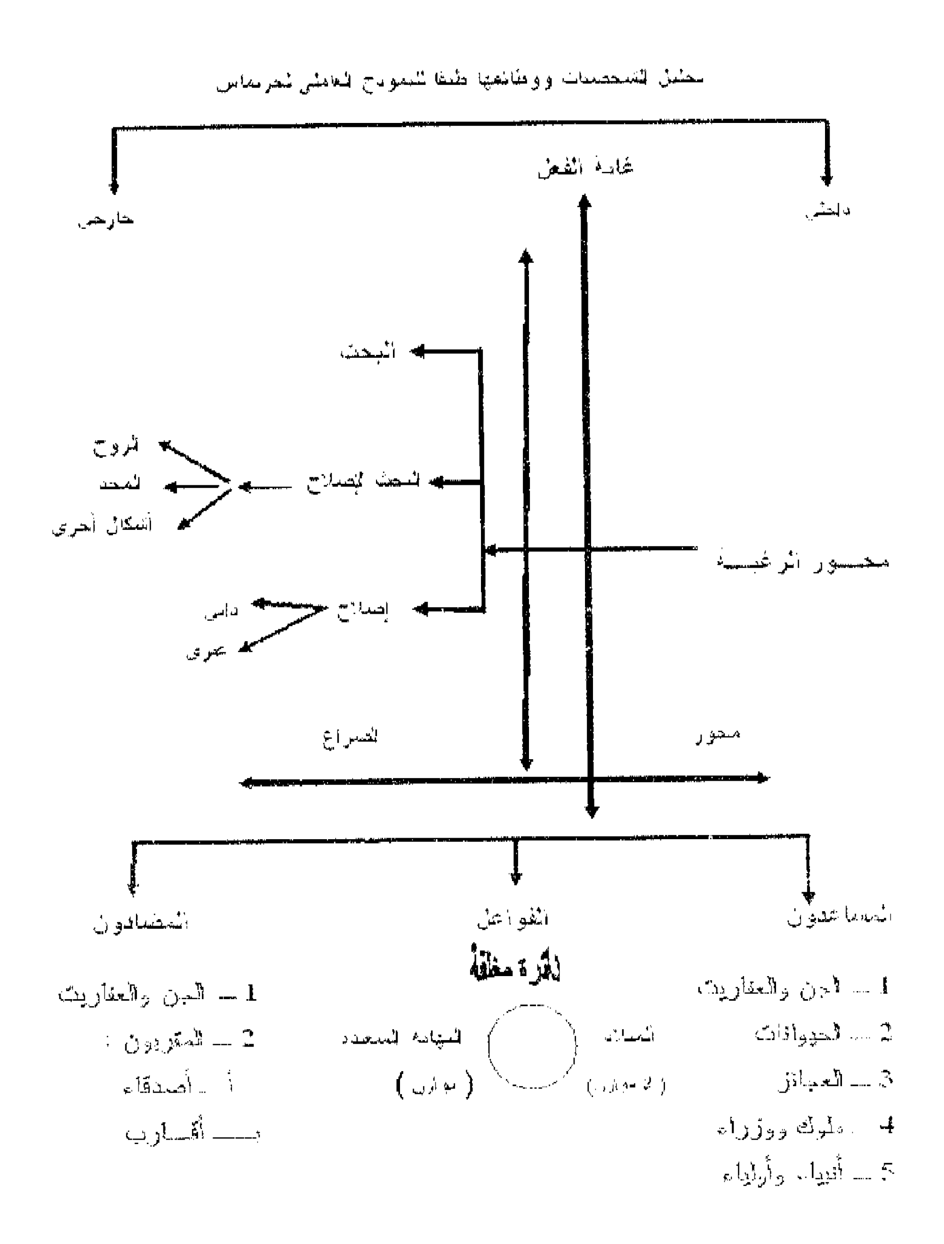
1- **داخل الحكاية:** حيث يتم إعادة التوازن المختل للحكاية وذلك عن طريق إعلان انتصار البطل بلقاء الحبيبة أو تخليصها من أيدى مختطفيها أو الوصول للعرش أو الثراء بالحصول على الكنوز أو تحقيق الذات أو التخلص من الشقاء والتعاسة والمعاناة التي سببها له الأهل والمجتمع أو كل ذلك معا . وقد دفع ثبات بنية الغاية الحكائية بهذا الشكل عبد الله إبراهيم إلى القول (*) بثبات أفعال البطل ووظائفه في بنية مغلقة تماثل بنية الحكاية نفسها.

2- **خارج الحكاية:** حيث الإمتاع هو الغاية التي يسعى الراوي إليها في الحكاية العجائبية؛ فإمتاع جمهور المستمعين بوجبة حكي دسمة ومتنوعة غاية يحرص الراوي على تحقيقها، وذلك لإثبات موهبته القصصية من ناحية، ولجمع الأموال من الجمهور الراغب في السمر والسهر في ليال العصور الوسطى من ناحية أخرى.

والإمتاع لا يتموقع في الحكاية من حيث بنائها الشكلي فقط، بل ويتحقق من خلال المضمون الذي يحض على إتباع القيم والمثل في غاية تعليمية تتبناها الحكايات، ولذلك تدخل الغايات التعليمية والتقويمية في باطن النص ليماهى بها الراوي بين المروى له والمستمع، ليحقق من خلال ذلك غايات أخلاقية تؤكد عليها معظم الحكايات، وهذا كان من دواعي بقاء هذه النصوص والحرص على روايتها وسماعها وتدوينها، ولذلك استمد الدين الشعبي مفاهيمه وقيمه من هذه النصوص التي تعد دستورا أو قرآنا ـ إن صح التعبير ـ للطبقات الشعبية .

ويرى الباحث أن ثبات هذه البنية لكل من الحكاية والشخصية قد سهل المهمة على الراوي الذي سعى إلى ترضية جمهوره من ناحية وتدشين عدد مهول من

الحكايات ـ إن أراد ـ طالما أن الهيكل أو الحس العروضي قد طبع في ذوقه من ناحية أخرى .



الهــوامـش

(1) حسين الواد : البنية القصصية في رسالة الغفران (لأبى العلاء المعرى) ـ الدار العربية للكتاب ـ ليبيا/ تونس ط 3 ـ 1977 ـ ص 77 .

(*) المقصود بالوظيفة هو انحيازها الايجابي أو السلبي 0 والمقصود بالوجودية هو وجودها المتعلق بالبطل .

(2) د/ مصطفى جاد : الشخصية المساعدة للبطل في السيرة الشعبية ـ مرجع سابق ـ ص23.

(3) محمد رجب النجار : التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو ـ سردية) المجلد الأول ـ منشورات ذات السلاسل ـ الكويت 1995 ـ ص 60، 61 .

(4) محمد خير البقاعى : رواية العصفورية لغازي القصيبى ـ النادي الأدبي الثقافي بجدة ـ مجلة علامات في النقد ـ المجلد العاشر ـ الجزء(40) ـ ص 206 ، 207 . وقد خلص د / البقاعى إلى وجود أربع استراتجيات في التسمية ، وهى: (التسمية المتحولة ـ المضادة ـ الموافقة ـ الثابتة).

(*) (حديث ظافر بن لاحق ـ حديث الوزير ابن أبى القمر مع عبد الملك بن مروان ـ حديث مسلمة بن عبد الملك ـ حديث حلس المضحك مع بهرام الملك ـ حديث مكابد الدهر مع ابنته عز القصور ووضاح اليمن ـ حديث على الجزار مع هارون الرشيد ـ حديث الملك دارم وشهريار ـ حديث سليمان بن عبد الملك) .

(**) (حديث السول والشمول ـ حديث طلحة بن قاضى مصر وما تم له مع جاريته تحفة ـ حديث المقداد والمياسة ـ حديث ملك البحرين سيحون وجيمون وولده كوكب وما تم له مع الحاجب عصب ـ حديث بدور وعمير ـ حديث أبي محمد الموجود ـ حديث أبو محمد الكسلان ـ حديث ابن أبى ديسة الملقب بالعصفور ـ حديث الأشراف والأنجب ـ حديث المحلية والموهوب والغزال المحجل ـ حديث عروس العرائس ـ حديث صخر والخنساء ـ حديث سعيد ابن حاتم الباهلى).

(5) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 175 .

(6) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 231 .

(7) إريك فروم : الإنسان بين الجوهر والمظهر- ترجمة / سعد زهران - مراجعة وتقديم / لطفي فطيم - عالم المعرفة - العدد (14) -1989 - ص 72 ، 73 .

(8) المصدر السابق : ص 308 .

(9) جى . سى . كوبر : حكايات الخوارق - مرجع سابق - ص 160 .

(10) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 310 .

(11) مائة ليلة وليلة : ص 335 .

(12) المصدر السابق : ص 129 .

(13) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 306 .

(14) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 317 .

(15) مائة ليلة وليلة : ص 175 .

(16) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 36 .

(17) المصدر السابق : ص 45 .

(18) د / غراء حسين : أدب الحكاية الشعبية - الشركة المصرية العالمية للنشر(لونجمان) - سلسلة أدبيات - ط 1 - 1997 - ص 59 .

(19) عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة - مرجع سابق - ص 86 .

(20) جى . سى . كوبر : حكايات الخوارق - مرجع سابق - ص 95 .

(21) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 232 .

(22) المصدر السابق : ص 234 .

(23) مائة ليلة وليلة : ص 285 .

(24) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 275 .

(25) المصدر السابق : ص 21 .

(26) د/ سامية حسن الساعاتي : أسماء المصريين (الأصول و الدلالات والتغير الاجتماعي) - مكتبة الأسرة - 2001 - ص 21 .

(٭) ديس فلان من الديسة أي شجاع شديد يدوس كل من نازله، وأصله دوس على فعل، فقلبت الواو ياء لكسرة ما قبلها - انظر - ابن منظور: لسان العرب - مرجع سابق -

ص 449. وترتبط دلالة الاسم نفسه بأفعال الشخصية في الحدث الحكائي، حيث ظلت الشخصية تدوس كل من نازلها في أفعال السحر والتنجيم بطريق المصادفة في قالب فكاهي .

(27) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 161 .

(28) المصدر السابق : ص 171 .

(29) د/ سامية حسن الساعاتي : أسماء المصريين ـ مرجع سابق ـ ص92 .

(30) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 259 .

(31) المصدر السابق : ص 262 .

(32) المصدر السابق : ص 199 .

(33) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 201 .

(34) حسن بحراوى : بنية الشكل الروائي (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية) ــ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ ط1 ـ 1990 ـ ص 247 .

(35) مائة ليلة وليلة : ص 395 .

(36) المصدر السابق : ص 142 .

(37) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 95 .

(38) د/ غراء حسين : أدب الحكاية الشعبية ـ مرجع سابق ـ ص59 .

(39) محمد الهادي الطرابسي : خصائص الأسلوب في الشوقيات ـ منشورات الجامعة التونسية ـ ط 1981 ـ القسم الثاني ـ انظر ـ ص389 ـ 398 .

(40) جيمس فريزر : الفولكلور في العهد القديم ـ الجزء الثاني ـ ترجمة د / نبيلة إبراهيم ـ مكتبة الدراسات الشعبية العدد 23 ـ فبراير 1998 ـ ص264 .

(41) فلاديمير بروب : مرجع سابق ـ ص 167 ، 168 .

(42) سامي عبد الوهاب بطة : الحكاية الشعبية (دراسة في الأصول والقوانين الشكلية) ــ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ مكتبة الدراسات الشعبية ـ العدد (86) ـ ط1 ـ ص123 ، 124 .

(43) د/ محمد رجب النجار: الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 2006 ـ ص 185 .

(44) جمال الدين ابن الشيخ : ألف ليلة وليلة أو القول الأسير ـ مرجع سابق ـ ص133 .

(45) مائة ليلة وليلة : ص 355 .

(*) القرآن الكريم ـ سورة مريم ـ الآيات (3 ، 4 ، 5 ، 6) .

(46) مائة ليلة وليلة : ص 231 .

(47) د/ أحمد شمس الدين الحجاجي: النبوءة أو قدر البطل في السيرة الشعبية العربية ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ مكتبة الدراسات الشعبية ـ العدد 57 ـ أغسطس 2001 ـ ص 119 ، 120 .

(*) المرجع السابق : من ص 125 ـ إلى ص 128 .

(48) مائة ليلة وليلة : ص 231 .

(49) عبد الفتلح كيليطو : العين والإبرة ـ مرجع سابق ـ ص 53 .

(50) على الشدوى : جماليات العجيب والغريب ـ مرجع سابق ـ ص43 .

(51) أ . ل . رانيلا : الماضي المشترك بين العرب والغرب (أصول الآداب الشعبية الغربية) ـ ترجمة د/ نبيلة إبراهيم مراجعة د/ فاطمة موسى ـ عالم المعرفة (العدد 241) ـ ط 1 ـ 1999 ـ ص130 .

(52) د/ نبيلة إبراهيم : سيرة الأميرة ذات الهمة (دراسة مقارنة) ـ دار المريخ ـ الرياض 1985 ـ ص83 .

(53) مائة ليلة وليلة : ص 232 .

(54) المصدر السابق : ص 355 .

(55) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 21 .

(56) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 101 .

(57) المصدر السابق : ص 274 .

(58) د/ جمال الدين بن الشيخ: ألف ليلة وليلة أو القول الأسير ـ مرجع سابق ـ ص 131 .

(59) د/ أحمد شمس الدين الحجاجي : النبوءة أو قدر البطل ـ مرجع سابق ـ ص18 .

(60) د/ سعيد يقطين : قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية) ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت/ الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 1997 ـ ص 48 .

(61) د/ أحمد شمس الدين الحجاجي: النبوءة أو قدر البطل ـ مرجع سابق ـ ص19 .

(62) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 231 .

(63) المصدر السابق : ص 232 .

(64) المصدر السابق : ص 306 ، 307 .

(65) مرسيا الياد : المقدس والمدنس - ترجمة عبد الهادي عباس - دار دمشق - ط1 1988 - ص25 .

(66) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 21 .

(67) محمد عبد الرحمن يونس : الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة - مؤسسة الانتشار العربي - لندن / بيروت - ط 1 - 1998 - ص172 .

(68) المرجع السابق : ص173 .

(69) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 85 .

(70) مائة ليلة وليلة : ص 395 .

(71) مائة ليلة وليلة : ص 402 .

(72) د / شيرين أبو النجا : نسائي أم نسوى - مكتبة الأسرة - الأعمال الخاصة 2002 - ص42 .

(73) مائة ليلة وليلة : ص 402 .

(74) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 101 .

(75) سارة جامبل : النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي) ـ ترجمة أحمد الشامي - المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة - العدد (483) ـ ط 1 - 2002 - ص 67 .

(76) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 101 .

(77) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 101 ، 102 .

(*) القرآن الكريم: سورة البقرة - الآية (233) .

(78) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 260 .

(79) المصدر السابق : ص 260 .

(80) المصدر السابق : ص 308 .

(81) المصدر السابق : ص 342 .

(82) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 274 .

(83) المصدر السابق : ص 308 .

(*) مصطلح إسباغ الحيوانية (يطلق على عملية إسباغ شكل الحيوان أو طبيعته على شيء ما ، وخاصة إذا كان هذا الشيء من الآلهة أو كان ذا طبيعة فوق إنسانية ، وبعامة فإسباغ الحيوانية يشير إلى شيء له شكل الحيوان ، والشخصيات في القصص الخيالية التي تتخذ شكل الحيوان تعتبر مثالا لإسباغ الحيوانية) ــ انظر - برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام: معجم مصطلحات السميوطيقا ـ ترجمة عابد خزندار ـ مراجعة محمد بريرى ـ المركز القومي للترجمة ـ العدد (1196) ـ ط 1 ـ 2008 ـ ص 201 .

(84) د / خطرى عرابي : البنية الأسطورية في سيرة سيف بن ذي يزن ـ تقديم د / أحمد على مرسى ـ نوارة للترجمة والنشر ـ ط 1 ـ 1996 ـ ص 65 .

(85) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 21 .

(86) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 178 .

(87) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 355 .

(88) مائة ليلة وليلة : ص 192 .

(89) المصدر السابق : ص 346 .

(90) المصدر السابق : ص 323 .

(91) مائة ليلة وليلة : ص 235 .

(92) المصدر السابق : ص 357 .

(93) المصدر السابق : ص361 .

(94) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 275 .

(95) المصدر السابق : ص 21 .

(96) مائة ليلة وليلة : ص 92 .

(97) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 308 ، 309 .

(98) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 89 .

(99) فاروق خورشيد : عالم الأدب الشعبي العجيب - مكتبة الأسرة - الأعمال الفكرية - 1997 - ص80 .

(100) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 260 .

(101) والتر ج . اونج : الشفاهية والكتابية - ترجمة د / حسن البنا عز الدين - مراجعة د / محمد عصفور- عالم المعرفة - العدد (182) - فبراير 1994- ص 65 .

(102) د/ حسن بحراوى : بنية الشكل الروائي - مرجع سابق - ص 322 .

(103) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 210 .

(104) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 210 .

(105) مائة ليلة وليلة : ص 107 ، 164 .

(106) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 310 .

(107) المصدر السابق : ص 109 .

(108) فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية - مرجع سابق - ص172 .

(*) يرى برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام فى تحليلهما السميوطيقى لحكاية الجمال النائم أن (الأشخاص الذين يتسمون بالجمال « الأمير والأميرة » هم الذين ينجحون في الحياة ويحققون رغبات قلوبهم) - انظر برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام : معجم مصطلحات السميوطيقا - مرجع سابق - ص 230 ، 231 .

(109) مائة ليلة وليلة : ص 197 .

(110) المصدر السابق : ص 396 .

(*) تواترت العديد من الحكايات الدالة على وقوع الحب عن طريق السماع - انظر حكاية حب ابن السلطان لبنت الملك " فعشقها من غير رؤية ولا سمع " مائة ليلة وليلة : ص371 - وحكاية حب بنت الوزير لابن بنت على الجزار "لقد شوقتني إليه . فكيف السبيل إلى لقائه" مائة ليلة وليلة : ص350- وحكاية حب سليمان لقمر الأزرار " وقد وقع في قلب سليمان من حب الجارية نار لا تطفئها الأبحار السبعة" مائة ليلة وليلة : ص166 - وحكاية حب بدر باسم لجوهرة " فربما إذا سمع وصفها تعلق قلبه بها " الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص90 .

(111) د/ فريد الزاهي : الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ـ أفريقيا الشرق / المغرب ـ ط1 ـ 1999ـ ص101 .

(112) مائة ليلة وليلة : ص 396 .

(**) (غريبة الحسن ـ ابن الملك والوزراء السبعة ـ سليمان بن عبد الملك ـ ابن التاجر مع الغربي ـ نجم الضيا ـ الفتى التاجر ـ مكابد الدهر ـ الفرس الأبنوس ـ علي الجزار ـ الفتى المصري) .

(***) (المحلية والموهوب ـ طلحة بن قاضي مصر ـ عروس العرائس ـ الأشرف والانجب ـ السول والشمول ـ صخر والخنساء ـ المقداد والمياسة)

(113) مائة ليلة وليلة : ص 394 .

(114) مائة ليلة وليلة : ص 394 .

(115) المصدر السابق : ص 365 .

(116) المصدر السابق : ص 108 .

(117) عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة ـ مرجع سابق ـ ص87 .

(118) مائة ليلة وليلة : ص 165 .

(119) المصدر السابق : ص 192 .

(120) المصدر السابق : ص 192 ، 193 .

(121) انظر ـ جمال الدين ابن الشيخ : ألف ليلة وليلة أو القول الأسير ـ مرجع سابق ـ ص91 .

(*) انظر فصل (إيروس .. الكرة المقسومة ونظرية العشق عند العرب) ـ د/ محمد حسن عبد الله : أساطير عابرة الحضارات (الأسطورة والتشكيل) ـ دار قباء ـ ط 1 ـ 2000 ـ من ص 93 ـ إلى ص 115 .

(122) مائة ليلة وليلة : ص 302 .

(123) المصدر السابق : ص 303 .

(124) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 81 .

(125) ماري لاهي هوليبيك : أنثوية شهرزاد (رؤيا ألف ليلة وليلة) ـ ترجمة عابد خازندار ـ ط 1 ـ المكتب المصري الحديث القاهرة 1996 ـ ص173 .

(126) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 289 .

(127) المصدر السابق : ص 289 .

(128) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 206 .

(129) المصدر السابق : ص 207 .

(130) جمال الدين بن الشيخ : ألف ليلة وليلة أو القول الأسير ـ مرجع سابق ـ ص90 .

(131) د/ فريد الزاهي : الجسد والصورة والمقدس في الإسلام ـ مرجع سابق ـ ص 103 .

(132) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 281 .

(133) المصدر السابق : ص 269 .

(*) ترى د نبيلة إبراهيم أن هذه القيم هي التي انضمت فيما بعد تحت مفهوم الفتوة ـ انظر د/ نبيلة إبراهيم : البطولات العربية ـ (والذاكرة التاريخية) ـ المكتبة الأكاديمية ـ ط 1 ـ 1995 ـ ص 167 .

(134) مائة ليلة وليلة : ص 237 .

(135) المصدر السابق : ص 217 .

(136) المصدر السابق : ص210 .

(*) حديث الملك وأولاده الثلاثة ـ مائة ليلة وليلة : ص 210 ـ حديث أبو محمد الموجود ـ الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 263 .

(137) د/ شكري عياد : البطل في الأدب والأساطير ـ دار المعرفة القاهرة ـ ط 1 ـ فبراير 1959 ـ ص18.

(138) مائة ليلة وليلة : ص 364 .

(139) مائة ليلة وليلة : ص 212 .

(140) المصدر السابق : ص 143 .

(*) انظر دفاع الدمشقي عن الجزيرة وتخليصها من سطوة العفريت ص 241 .

(**) أحاديث (نجم الضيا ـ ظافر بن لاحق ـ ابن الملك والوزراء السبعة ـ غريبة الحسن ـ الوزير بن أبى القمر ـ سليمان بن عبد الملك ـ جزيرة الكافور ـ مكابد الدهر ـ الوزير وولده ـ الفتى التاجر ـ الفتى صاحب السلوك ـ الملك دارم ـ الملك والثعبان) .

(***) أحاديث (سيحون ـ طلحة ـ الأربعين جارية ـ بدور وعمير ـ عروس العرائس ـ المقداد والمياسة ـ صخر والخنساء ـ أبو ديسة ـ المحلية والموهوب ـ الأشرف والانجب ـ الجبل المطلسم ـ أبو محمد الموجود ـ الكسلان)

(141) ديفيد بينولت : مباهج الخلافة ـ مرجع سابق ـ ص211 .

(142) جمال الدين بن الشيخ : ألف ليلة وليلة أو القول الأسير ـ مرجع سابق ـ ص 77 .

(*) يرى حسن حميد أن دخول الشعر في الحكايات يؤدى ما يطلق عليه وظيفة (الاستقواء) ـ انظر حسن حميد: ألف ليلة وليلة (غيبوبة القص .. غيبوبة الاستماع) ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط1 ـ 2006 ـ ص 231.

(143) ديفيد بينولت : مباهج الخلافة ـ مرجع سابق ـ ص 211 .

(144) د/ رمضان عبد التواب : فصول في فقه العربية ـ مكتبة الخانجى ودار الرفاعى ـ ط 2 ـ 1983 ـ ص157 .

(145) عمر عبد الواحد : السرد والشفاهية ـ مرجع سابق ـ ص 69 .

(146) مائة ليلة وليلة : ص 120 .

(147) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 176 ، 177 ، 180 ، 181 .

(148) المصدر السابق : ص 193 .

(149) المصدر السابق : ص 194 .

(150) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 266 .

(151) المصدر السابق : ص 217 .

(152) المصدر السابق : ص 227 .

(153) فردريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 84 .

(154) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 196 .

(155) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 196 .

(156) المصدر السابق : ص 230 .

(*) انظر دعاء بطل (حديث الأربعين جارية ـ ص 80 ((لا حول ولا قوة إلا بالله ـ ودعاء المقداد الذي علمه إياه على بن أبي طالب ليقوله وقت الشدة ص 228 ((اللهم بك استغيث فاغثني وبك أستجير ...... ـ ودعاء الراهب شمعون ص 256 ـ ودعاء بدر السماء عندما اختطفها العفريت ـ ص 208 ((يا غياث المستغيثين ومجيب دعوة المضطرين ويا قاضي حوائج السائلين ادفع عني شر هذا المارد .... ـ ودعاء عروس العرائس ـ ص 105 ـ ((يا رب العباد يا معتق الرقاب ....) ـ ودعاء كوكب في (حديث ملك البحرين سيحون وجيحون ((الهي أنت تعلم أن ما لي ناصر فكن أنت ناصري ...)) ص 17.

(157) جي . سي . كوبر : حكايات الخوارق ـ مرجع سابق ـ ص96 .

(158) أحمد رشدي صالح : الأدب الشعبي ـ مكتبة الأسرة ـ الأعمال الفكرية ـ 2002 ـ ص174 .

(159) فردريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 84 .

(160) د/ نبيلة إبراهيم : البطولات العربية ـ مرجع سابق ـ ص13 .

(161) عبد الحميد يونس : الأعمال الكاملة ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ المجلد الأول 2007 ـ ط 1 ـ ص198

(162) جيرالد برنس : المصطلح السردي ـ مرجع سابق ـ ص 85 .

(163) د/ غراء حسين : أدب الحكاية الشعبية ـ مرجع سابق ـ ص86 .

(164) فوزي العنتيل : عالم الحكايات الشعبية ـ مكتبة الدراسات الشعبية ـ الهيئة العامة للقصور الثقافة ـ العدد(36) ـ مارس 1999 ـ ص23 .

(165) برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام : معجم مصطلحات السميوطيقا ـ مرجع سابق ـ ص 102 .

(166) تزفيتان تودروف : مدخل إلى الأدب العجائبي ـ مرجع سابق ـ ص 64 0

(167) جمال الدين بن الشيخ : ألف ليلة وليلة أو القول الأسير ـ مرجع سابق ـ ص 100 .

(168) كلود ليفي شتراوس : الأسطورة والمعنى ـ ترجمة د/ شاكر عبد الحميد ـ دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد ـ سلسلة المائة كتاب ـ ط 1 ـ 1986 ـ ص 53 .

(169) مائة ليلة وليلة : ص 331 .

(170) المصدر السابق : ص 332 ، 333 .

(171) المصدر السابق : ص 331 .

(172) المصدر السابق : ص331 .

(173) مائة ليلة وليلة : ص 333 .

(174) المصدر السابق : ص 333 .

(175) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 302 .

(*) انظر حديث الجبل المطلسم ـ وحكاية السول والشمول ـ الأربعين جارية ـ الفتى التاجر ـ عروس العرائس)

(176) عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة ـ مرجع سابق ـ ص75 .

(177) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 82 .

(178) د / خطرى عرابي : البنيسة الأسطورية في سيرة سيف بن ذي يزن ـ مرجع سابق ـ ص71 .

(179) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 125 ، 126 .

(180) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 117 .

(181) المصدر السابق : ص 105 .

(182) المصدر السابق : ص 126 .

(183) المصدر السابق : ص 117 .

(184) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 195 .

(185) المصدر السابق : ص 196 .

(186) المصدر السابق : ص 196 .

(187) مائة ليلة وليلة : ص 285 .

(188) المصدر السابق : ص 292 .

(189) المصدر السابق : ص 365 .

(190) مائة ليلة وليلة : ص 367 .

(*) المصدر السابق : ص 351 . تتواتر حيلة حفر السرداب للالتقاء الحبيبين في العديد من الحكايات ؛ فمنها رواية بلوتوس المسماة ميليس جلوريوسوس . انظر جوستاف إ . فون جرونيباوم : حضارة الإسلام ـ ترجمة عبد العزيز توفيق ـ مكتبة الأسرة ـ ط 1997 ـ ص 375 ، 376 ، 377 ـ

(191) المصدر السابق : ص 397 .

(192) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 178 .

(193) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 146 .

(194) المصدر السابق : ص 158 .

(195) مائة ليلة وليلة : ص 94 .

(196) مائة ليلة وليلة : ص 329 .

(197) المصدر السابق : ص 78 .

(198) المصدر السابق : ص 284 .

(199) المصدر السابق : ص 348 .

(*) محمد بن إسماعيل البخاري : صحيح البخاري ـ باب العلم برقم (110) ـ الجزء الأول ـ دار المنار ـ ط ـ 2001 ـ ص 38 .

(200) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 213 .

(201) المصدر السابق : ص 213 .

(202) المصدر السابق : ص 222 ، 223 .

(203) المصدر السابق : ص 221 .

(204) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 230 .

(*) تتابع مخطوطة (ألوارد : الجزء التاسع ص 182 رقم 9627) والواردة بفهرس المخطوطات العربية ببرلين ، والتي اطلعت عليها د / نبيلة إبراهيم ورمزت لها بالرمز (أ) أثناء تحليلها للمخطوطات المتعلقة بغزوة تبوك، دور المقداد في التعلق بشخصية على بن أبى طالب (وعندئذ أخذت الأبطال تولول وتصرخ ، وسمع النبي المقداد بن الأسود يبكى فسأله النبي : مما بكاك يا سيد بني كندة، لا أبكا الله لك عينا ، فرد عليه المقداد قائلا: لو كان سيف الله معنا في هذا اليوم لأراحنا من هؤلاء الكفار الملاعين ، فقال النبي (ﷺ): من هو يا مقداد؟ قال : هو الإمام على رضي الله عنه ...) ـ انظر د/ نبيلة إبراهيم : البطولات العربية ـ مرجع سابق ـ ص 102 . ومما يؤكد أن المقصود هو المقداد الذي ورد في (حديث المقداد والمياسة وما تم بينهما من الأشعار والأخبار وإسلام

المقداد والمياسة على يد على بن أبى طالب) قول الراوي معرفا به (وكان في الحي رجلا يقال له الأسود الكندي ...) انظر الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 210 .

(205) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 228 .

(206) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 229 .

(207) المصدر السابق : ص 251 .

(208) مائة ليلة وليلة : ص 385 .

(209) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 189 .

(210) المصدر السابق : ص 192 .

(211) مائة ليلة وليلة : ص 132 .

(212) مائة ليلة وليلة : ص 328 .

(213) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 26 .

(214) المصدر السابق : ص 26 .

(215) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 28 .

(216) المصدر السابق : ص 94 .

(217) المصدر السابق : ص 202 .

(218) مائة ليلة وليلة : ص 203 .

(219) د/ محمد بدوى : بلاغة الكذب ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (89) ـ مايو 1999 ـ ص 183 .

(220) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 38 .

(221) المصدر السابق : ص 48 .

(222) المصدر السابق : ص 50 .

(223) المصدر السابق : ص 53 .

(224) جيرالد برنس : المصطلح السردي ـ مرجع سابق ـ ص 127 .

(*) انظر ـ برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام : معجم مصطلحات السميوطيقا ـ مرجع سابق ـ ص 192 .

(225) المرجع السابق : ص 244

(226) د/ غراء حسين : أدب الحكاية الشعبية ـ مرجع سابق ـ ص 86 .

(227) د/ عصام بهي : الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ دراسات أدبية ـ ط 1986 ـ ص 112 .

(*) يقول تعالى: ﴿ وَأَنَّا مِنَّا ٱلصَّٰلِحُونَ وَمِنَّا دُونَ ذَٰلِكَ كُنَّا طَرَآئِقَ قِدَدًا ﴾ سورة الجن ـ الآية (11).

(228) مائة ليلة وليلة : ص 224 .

(229) المصدر السابق : ص 126 .

(230) المصدر السابق : ص332 ، 333 .

(*) انظر خطف العفريت للجواري في حديث (ظافر بن لاحق) ص 141 ـ وخطف النهادة / العفريتة للشمول في حديث (السول والشمول) ـ وخطف بدر السماء في حديث (أبى محمد الكسلان) .

(231) مائة ليلة وليلة : ص 325 .

(232) المصدر السابق : ص 122 .

(233) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 185 .

(*) القران الكريم : سورة الصافات ـ الآية (65) .

(**) القران الكريم : سورة التين ـ الآية (4) .

(234) مائة ليلة وليلة : ص 220 .

(235) المصدر السابق : ص 215 .

(236) مائة ليلة وليلة : ص 409 ، 410 .

(237) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 300 .

(238) المصدر السابق : ص 290 ، 291 .

(239) مائة ليلة وليلة : ص 137 .

(240) المصدر السابق : ص 203 .

(241) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 88 .

(242) المصدر السابق : ص 274 ، 275 .

(243) مائة ليلة وليلة : ص 151 .

(244) المصدر السابق : ص 411 .

(245) مائة ليلة وليلة : ص 292 .

(246) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 194 ، 195 .

(247) مائة ليلة وليلة : ص 335 .

(248) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 146 .

(249) مائة ليلة وليلة : ص 398 .

(250) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 200 .

(251) المصدر السابق : ص 275 .

(252) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 170 .

(253) المصدر السابق : ص 324 .

(254) المصدر السابق : ص 320 .

(255) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 319 .

(256) فوزى العنتيل : عالم الحكايات الشعبية ـ مرجع سابق ـ ص232 .

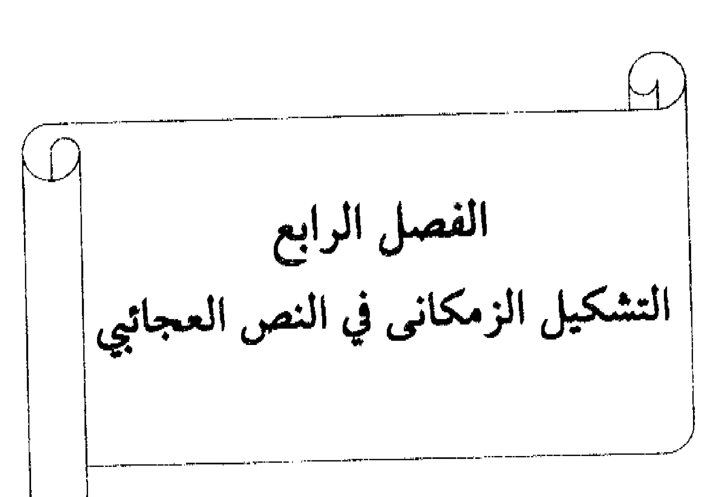
(*) انظر ـ جيمس فريزر : الفولكلور في العهد القديم ـ مرجع سابق ـ من ص 458 ـ إلى ص 469

(257) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 108 .

(*) انظر من الكتاب الأول (في العمران البشرى على الجملة وفيه مقدمات) ـ عبد الرحمن بن محمد بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ـ تحقيق د/ على عبد الواحد وافى ـ مكتبة الأسرة ـ ط 2006 ـ الجزء الأول ـ ص 340 .

(*) انظر ـ فلاديمير بروب : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص 96 ، 97 .

(*) انظر ـ عبد الله إبراهيم : السردية العربية ـ مرجع سابق ـ ص 120 .



الفصل الرابع
التشكيل الزمكانى في النص العجائبي



تـوطئـة

في الحكاية العجائبية يتضافر الزمان والمكان ليشكلا معا فضاء زمكانيا يخلق الشكل مثلما يخلق المضمون؛ فالزمن بوصفه عنصرا هلاميا لا يمكن القبض عليه، يتداخل مع المكان بوصفه الشكل الأكثر محسوسية وواقعية لينتجا معا زمكانيات الحكي العجائبي الذي يهيم في أزمنة المجهول وفوق أرض الخرافي.

ويرى الباحث أن آليات الضبط الزمني والتي حددها جيرار جينت في ثلاث مقولات رئيسة هي (الترتيب ـ الحركات السردية ـ التواتر) قد أمكن العثور عليها، شكلها في ذلك شكل أي عمل سردي لا يمكن أن يخلو البتة من هذه الآليات. وهذا مما يوجه لنظرية جنت والتي يطبقها كثير من الباحثين بشكل آلي، ولم يكن لهذه الآليات أن تقوم لها قائمة إذا لم يلتفت البحث إلى جمالياتها الفنية، والتي تضافرت مع المفهوم المكاني لتتخلق معهما وبهما أفضية لها خصوصيتها الخاصة بالعالم العجائبي أو بعبارة أخرى أن عجائبية النص هي التي أفضت لظهور هذه الأفضية، وهي التي ستكون محور الدراسة الرئيس وهي:

1- الفضاء العجائبي

2- الفضاء البحري

3- فضاء المعارك

4- تاريخية المكان

5- الفضاء المرجعي

1. الزمن

أولا : التحديد الزمني

دائما ما يحلق النص العجائبى في أزمنة المجهول كما يحاول الفكاك من القيود الزمنية التي تشده إلى عالم الواقع "فالزمان في الليالي سواء كان أفقيا أو غير ذلك فهو غير محدد فلا يمكن أن يضبط تاريخه وهذا أهم ما تتميز به الحكايات الشعبية. فكل الأحداث تجرى في زمان خرافي مطلق "[1]. إنه نص إنساني الوجود، عالمي المعنى، ومع ذلك فإننا لم نعدم وجود بعض الإشارات الزمنية المتناثرة بداخل النص العجائبى، والتي تسعى إلى تزمينه عن طريق ذكر العديد من المثبتات/ الأوتاد التي تجعله يرتبط زمنيا بعالم الواقع. ومن ذلك الإشارة إلى بعض الشخصيات التاريخية والتي تعد الإشارة إليها في النص ـ سواء تدخلت بوصفها شخصية فاعلة أو غير فاعلة ـ أحد المرجعيات الزمنية. والجدول الآتي يرصدها.

الكتاب	الحكاية	الشخصية	العصر الزى تحيل عليه
مائة ليلة وليلة	سليمان بن عبد الملك	سليمان بن عبد الملك، عبد الملك بن مروان	الأموي
	الوزير بن أبى القمر مع عبد الملك بن مروان	عبد الملك بن مروان	الأموي
	مسلمة بن عبد الملك بن مروان	مسلمة بن عبد الملك	الأموي
	الأربعة رجال مع هارون الرشيد	هارون الرشيد	العباسي
	الأربعة أصحاب	هارون الرشيد	العباسي
	غريبة الحسن مع الفتى المصري	المعتصم	العباسي
	الفتى صاحب السلوك	المأمون	العباسي
	على الجزار مع هارون الرشيد	هارون الرشيد	العباسي
	الوزير وولده	هارون الرشيد	العباسي
الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة	مطلب التاج	إبان بن سعيد بن العاص، عبد الملك بن مروان	الأموي
	طلحة وتحفة	عبد الملك بن مروان	الأموي
	أبو محمد الموجود وهارون الرشيد	هارون الرشيد	العباسي
	أبو محمد الكسلان	هارون الرشيد	العباسي
	الأشرف والأنجب	هارون الرشيد	العباسي
	صخر والخنساء	صخر والخنساء	الجاهلي، صدر الإسلام
	سعيد بن حاتم الباهلى	هشام بن عبد الملك	الأموي
	المقداد والمياسة	النبي ﷺ، حمزة بن عبد المطلب، على بن أبى طالب، أبو جهل	الجاهلي وصدر الإسلام

من الجدول السابق يتضح أن الكتابين يعجان بالكثير من الشخصيات المرجعية التي يحيل وجودها التاريخي على تحديد زمني. كما يوضح الرصد أن أغلب الحكايات تدور في العصرين (الأموي والعباسي)، مع حضور باهت للعصر الجاهلي، كما تشير بقية النصوص الدالة في الكتابين على حضور لزمن الفرس قبل الإسلام ؛ فأحداث كثير من الحكايات ترتبط بدولة كسرى وأنوشروان وبهرام .

وكذلك يمثل ذكر بعض الحوادث التاريخية مؤشرا مهما لتحديد زمن القص "لما قبض هارون الرشيد على البرامكة هرب من جملتهم شيخ كبير السن"(2) . فذكر نكبة البرامكة تؤشر لزمن القص المرتبط ببعض ما حدث لهم ولو في شكل خيالي مفارق للواقع التاريخي، وإن كان يحمل في خياله أثرا للواقعة التاريخية.

ثانيا : الترتيب

فرق الشكليون الروس بين المتن الحكائى والمبنى الحكائى "إننا نسمى متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل ... في مقابل المتن الحكائى يوجد المبنى الحكائى الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعى نظام ظهورها في العمل، كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعينها لنا"(3) . وبناء على هذه القسمة أصبح لدى القارئ أحداثا خاما تساوى في زمن حدوثها زمن حكيها، ويمكن للقارئ تصورها بمقابلتها مع زمن حكايتها، ومن خلال هذه المقابلة يمكن تصور حالة التشويهات الزمنية الجمالية في بناء الزمن . ويعد ضبط هذه العلاقة بين زمن وقوع الأحداث مع زمن حكايتها مؤشرا واضحا لتحديد مظهرا هذه العلاقة وهما (الاسترجاع ـ الاستباق). وما ينبغي ملاحظته في ضبط هذه العلاقة أن الراوي الخارجي يعمد في القصص العجائبى إلى الامتثال/ المطابقة بين الزمنين. وسأكتفي بعرض نموذجين، أحدهما من النص المئوي والآخر من نص الحكايات. في (**حديث مكابد الدهر مع ابنته عز القصور**) ترتب الأحداث على **النحو الآتي**:

1- مكابد الدهر يعانى من عدم الإنجاب .

2- الملك يبعث لعمه طالبا زواج ابنته .

3- الملك ينجب عز القصور .

4- الملك يسكن ابنته في أحد القصور مع العبيد والمربية .

5- الملك يتجر لابنته ليؤمن مستقبلها المادي.

6- عز القصور ترى من شرفة قصرها وضاح اليمن وتنزل محبته في قلبها .

7- عز القصور تشتكى حالها للمربية.

8- المربية تحتال لإدخال وضاح اليمين لداخل القصر .

9- وضاح اليمين يكشف سر علاقته بابنه الملك، فيكشف حساده سره للملك .

10- الملك يأمر بدفن الصندوق الذي بداخله وضاح .

11- الملك يكشف سر دفن الصندوق لابنته فتموت جذعا .

12- الملك يحكى لزوجه، ثم ينجب منها ولدا .

وفى حديث (**أبى ديسة الملقب بالعصفور**) تتوازى الأحداث الخام مع زمن حكايتها على النحو الآتي :

1- أبو ديسة يعانى من كثرة الأولاد وقلة الزاد.

2- زوج أبى ديسة تحثه على امتهان التنجيم .

3- أبو ديسة يعمل منجما ويصادفه الحظ في:

أ- تنبئه بولادة ابنة الملك .

ب- كشفه لسارقي خزانة الملك .

ج- كشفه سر اختفاء الخاتم المفقود من الملك .

د- فهمه لإشارات المنجم الرومي ورده عليها .

من النصين السابقين يتضح أن الراوي يعتمد حالة التوازن المثالي بين زمن وقوع الأحداث مقارنة بزمن حكايتها ؛ فتوالى عرض الأحداث الخام يتسق مع زمن حكايتها في معظم حكايات الكتابين وهذه النمطية في البناء دفعت بول ريكور إلى القول بأن الحكايات "الشعبية والأساطير والمرويات التراثية تقف فريسة من قطب التكرار وهذا هو السبب الذي جعلها تشكل الملكوت الأثير للبنيوية "[4]. وقد تم كسر هذا التوازن

في عدد محدود من الحكايات، انطلق السارد فيهـا مـن وسـط المـتن الحكـائي، ليـصبح الزمن" وليد الانقطاع المتواصل بين ثلاث مظاهر للحاضر، هي التوقع والـذي يـسميه حاضر المستقبل والتـذكر الـذي يـسميه حاضـر الماضـي والانتبـاه الـذي هـو حاضـر الحاضر" [5]. وينتج عن هذا الانقطاع الزمني استخدام تقنية الاسترجاع التي تعنى "سرد حدث ماض باستحضاره واستذكاره" [6]؛ ففي حكاية (**حديث الملك والغزالة**) يتقابـل البطل مع الفتى الدمشقي، الذي يحكى له عن حكايته مع الغزالة وابنة عمه وابنة الملك ليصبح تسلسل الأحداث متسقا مع وقوعها إلا في حدث مقابلته للملـك ليحكـى لـه عن حكايته مع الغزالة المتحولة لإنسية. وبـذلك تـصبح الحكايـة بأكملـها ذات سـرد لاحق يسترجع فيها البطل كل ما حدث له في حياته.

ثالثا: الحركات السردية

الديمومة السردية هي المظهر الأساسي لضبط إيقاع الـسرد . وقـد التفـت إليهـا المنظرون لاستحالة وجود حكاية متواقتة، يتساوى فيها زمن القصة مع زمـن الحكايـة، إذ ينتج عن حكى قصة حـدثت بالفعـل مفارقـة زمنيـة بـين" الـزمن الـذي يمكـن أن تستغرقه الأحداث في الواقع بالوقت الذي تتطلبه قراءة هذه الأحداث، وهذا العامـل يؤثر في سرعة إيقاع السرد، وفى الإحساس الذي يتولد فينا بأن الرواية سريعة الحركة أو بطيئتها" [7] . ويجمع المشتغلون في السرد القصصي على أن الحركات السردية أربع، وهى (الوقفة المشهد المجمل الحذف) .

وقد "انقسم المشتغلون بالسرد على تـصنيف الحـذف مـع الوقفـة والمـشهد مـع الإجمال وذلك على حسب معيار السرعة، أو على تصنيف الحذف مع المجمل والمـشهد مع الوقفة على حسب المقياس الكمي للنص . ويرى الباحث أن التصنيف الثاني هـو الأنسب لأنه يجمع الأشكال المتوافقة مع بعضها البعض، وذلك على عكس التـصنيف الأول والذي يضم الأشكال المتقابلة في سياق واحد" [8] .

1- الحذف

وفيه " يتم إغفال أحداث لا بد أن تكون قد وقعت لكنها لا تذكر في النص " (9). ويرى عبد الوهاب الرقيق أن " الحذف تقنية يستخدمها المبدعون على اختلاف انتماءاتهم، فهو السكوت في الموسيقا والتخفيف في السرد السينمائي ... ولذلك فهو مفهوم عريق في البلاغة لأنه إحدى وسائل تكثيف الخطاب الأدبي شعرا ونثرا، وفى النحو التقعيدى لأنه يسمح بتجنب تكرار البديهي من المعطيات في الكلام الشفوي فضلا عن أنه علامة على مظهر سلوكي في شخصية المتكلم وهو الكسل " (10) .

ويلعب الحذف دورا مهما لدى الراوي الشعبي الذي يتخذ منه طريقا ليعبر من خلاله على الأحداث والفترات التي لا قيمة لها، وهو بذلك يستخدم الحاسة الانتقائية التي تجعله يستخدم عدسته المكبرة لإظهار الأحداث والمواقف الأساسية. ولعل كثرة استخدام هذه التقنية في النص المئوي يعود إلى طبيعة النص، الذي يعتمد راويه تقنيتا التركيز والتكثيف لكونه نصا يقترب بروحه وشكله لنموذج القصة القصيرة .

وتظهر تقنية الحذف بوضوح في نص الحكايات العجيبة الذي يمتد فيه زمن حكى أغلب الحكايات لعدة سنوات، بل ويمتد ليشمل عصرين أو دولتين يفصل بينهما مئات السنوات، وهنا تبزغ تقنية الحذف لتستبعد المهمش والمسكوت عنه وما هو غير ذي بال، في مقابل تسليط الأضواء وبوأرة ما هو أصيل لدى ما يرى الراوي أنه يستحق الاهتمام .

يستخدم الراوي الحذف المحدد ليعين المدة التي أراد تهميشها والمرور السريع عليها "فلما بلغ ست عشرة سنة اتسع الباع واشتد الذراع وصار أجمل خلق الله صورة " (11) . لقد حدد الراوي فترة الحذف المسكوت عنها **بست عشرة سنة** وهى فترة زمنية طويلة إذا قيست بحذف أخر يتحدد بالزمن الفاصل بين الليل والنهار " فلما بان الفجر روح الدرويش وبقى الولد فلما أصبح الله بخيي الصباح .. " (12) . وقد تكون

مدة الحذف **سنة** " فطلع في حانوت أبيه يبيع ويشترى كما أمره أبوه مدة عام كامل " [13]. وقد تتحدد المدة **بشهر** " أقم في دارك ولا تظهر لأحد ثلاثين يوما ... فأقام ما أمره به الشيخ فلما تمت له ثلاثون يوما " [14]. أو **عدة شهور** "ولى اليوم خمسة أشهر مريضا " [15]. وقد تكون مدة الحذف **أياما** محدودة قد تمتد لستة أيام "فمشى ظافر في هذه الأرض مدة خمسة أيام فلما كان اليوم السادس أشرف على أرض " [16].**أو لثلاثة أيام** " ثم إن الغلام تم في البلاد سائرا ولم يعلم أين يسلك اليوم الأول والثاني والثالث، فلما كان اليوم الرابع " [17]. أو **ليومين** " ثم بعد يومين مرض محمد الموجود وهجم عليه مرض عظيم " [18] . وقد تقصر مدة الحذف فتكون **ساعة** ـ مع العلم أن الساعة الزمنية لدى الراوي ليست هي الساعة المحددة الآن، ولكنها على كل حال تدل على فترة زمنية قصيرة "وبقى الولد مقدار ساعة ينتظره فلم يأت " [19] .

ومثلما يستخدم الراوي الحذف المحدد فإنه أيضا يستخدم الحذف الضمني والذي من خلاله يستنتج القارئ أن هناك مدة زمنية محذوفة، تجاوزها الراوي ولم يشأ أن يحددها " ثم إن ابن الملك أرسل إلى والد الجارية يعلمه بخبرها .. فلما وصل إليه الرسول " [20]. إن الفترة الفاصلة بين إرسال الرسول ووصوله فترة زمنية مسكوت عنه، كما أنها تشكل حزفا ضمنيا يدركه القارئ ويستطيع تمييزه وإن كان غير قادر على تحديده. وفى حديث (**الفرس الأبنوس**) يستعرض الملك الحكماء الثلاثة ومخترعاتهم التي عرضوها عليه قبل يوم الاحتفال " ثم خرج الحكماء الثلاثة من عند الملك وقد وعدهم بالجوائز السنية والخلع الرضية ... فلما كان يوم الاختبار " [21] . وما بين عرض الاختراعات والانتظار حتى يوم الاختبار لإعلان الجائزة فترة زمنية محذوفة ضمنا .

وفى حديث (**على الجزار**) يرحل هارون الرشيد ومعه وزيره جعفر من دمشق لبغداد " فخرجا طالبين بغداد دار السلام فوصلا إليها " [22]. ما بين خروجهما من دمشق ووصولهما إلى بغداد حذف ضمني سكت الراوي عن تحديده كما سكت عن

إدراج أية أحداث فيه لأنه يريد المرور السريع على الحدث برمته . وفي حديث (**طلحة وتحفة**) ترغب تحفة في الرحيل من دمشق متوجها لمصر "قالت تحملني إلى مصر ... فحملها إلى مصر "[23]. يحملها الراوي بحذفه الضمني السريع مثلما يحملها الحائك في القافلة .

2- الخلاصة

تنضم الخلاصة/ المجمل إلى الحذف على اعتبار أنها حركة زمنية سريعة لزمن السرد،غير أنها أقل سرعة منه()ولذلك يعرفها النقاد بأنها "جمع سنوات برمتها في جملة واحدة "[24]. أو "السرد في بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقول "[25].

الخلاصة مع الحذف إذاً من أدوات الرقابة العاملة في "الجهاز الانتقائي "[26]. يعملان معا على عرض ما هو جدير باهتمام القارئ. **وظيفته الأولى** هي العمل على الوصول مباشرة للب الحدث وبؤرة السرد. ونظرا لطول زمن الحكاية الذي يعمد الراوي إلى مده وتطويله ليكون جسرا يعبر عليه من دولة إلى دولة أو من عصر إلى آخر أو من جيل إلى التالي، كان الراوي كثيرا ما يعمد إلى استخدام الخلاصة، ليختزل الأحداث الهامشية وصولا إلى ما يرى أنه جديرا بالتوقف أمامه وبذلك تشكل الخلاصة لديه تقنية أثيرة يعمل من خلالها على الانتقاء والفرز لعرض ما هو جدير باهتمام السامع.

ترد الخلاصة دائما في **افتتاحية الحكاية** التي يتأطر بها الحدث الرئيس بعدما تعرض بصورة مكثفة ملخصا يعد مدخلا للحكاية برمتها. وهذه الخلاصة الافتتاحية هي ما عده بروب استهلالا يمهد به لعرض الوظائف، وتتضح هذه الخلاصات الافتتاحية بصورة واضحة في النص المئوي، الذي يعد فيه النسق التنظيمي لظهور الحكاية في النصف الثاني من الليل وعقب انتهاء الحكاية الأولى ملخصا جيدا يقف القارئ/ المروى له من خلاله على منطلق الحكاية التي سيكتمل بناءها في الليالي

التالية؛ ففي حكاية (**حديث نجم الضيا**) ترد الخلاصة في افتتاحية الحكاية على النحو الذي تغلق عليه وقد نثرت خيوطها "زعموا أيها الملك أنه كان ملك من الملوك قد ملك بالطول والعرض . وكان اسمه مدبر الملك بن تاج العز . وكان له ولد اسمه نجم الضيا وكان جميل الوجه وكان قد تعلم ركوب الخيل وخوضان الليل والطعن بالسنان والضرب بالحسام، ومبارزة الأبطال والفرسان فأراد أبوه أن يزوجه بجارية من بنات الملوك فجمع رؤساء قومه وعشيرته وهنا أدرك شهرزاد الصبح فسكتت عن الكلام المباح[27].

إن استخدام الفعل كان لخمس مرات في خمسة سطور ليدل دلالة واضحة على الإحالة الزمنية الواسعة، والتي جعلها الراوي مدخل يلخص من خلاله كيف استطاع مدبر الملك أن يملك الدنيا بالطول والعرض، وإنه أنجب بعد زواج وحمل ابنه نجم الضيا، الذي تعلم في سني عمره الأولى فنون القتال والفروسية، ثم حانت لحظة التفكير في زواجه الملكي الذي يستدعي التشاور مع عشيرته ورؤساء قومه. وعلى هذا المنوال ترد كل حكايات الكتابين والذي تعد فيها السطور الأولى ملخصا لسنوات طويلة يسرع فيها زمن السرد قبل أن يتم التوقف عند تفاصيل الأحداث القادمة.

وكذلك ترد الخلاصة في **خاتمة الحكاية** التي يتبئور عندها تجميع كل الخيوط التي سبق ونثرها الراوي على مدى الحكاية. يجمع الراوي في سطورها الأخيرة ما يمكن ان يتصور حدوثه في سنوات عديدة . ومن ذلك الخلاصة التي ترد في حكاية (**حديث المقداد والمياسة**) والتي تلخص ما يزيد عن عشرين سنة "ففرح النبي (ﷺ) بقدومهم وجددوا إسلامهم على يده وصار المقداد من أصحابه وإبطاله فارس المسلمين وجلس مع النبي (ﷺ) وجاهد معه حق الجهاد حتى توفى النبي (ﷺ) ثم جاهد مع أمير المؤمنين رضي الله عنه إلى حين وفاته[28].

ويتم استخدام الخلاصة **عند ظهور الشخصيات الثانوية** التي يصورها الراوي لحظة دخولها لمسرح الأحداث عارضا ما هو مدخلا يستدعى حضورها. ومن ذلك تقديمه لشخصية خلطخ الذي كان صاحب الدار التي دخلها أبو محمد الموجود وقضى فيها ليلته مع الجارية "وكانت هذه الدار لفراش محمد الزيني وكان اسمه خلطخ وليس له امرأة إلا إنه يحب الشراب مع الترك "(29). وقد تتولى الشخصية نفسها تقديم خلاصة عما فعلته "أنا صاحبة القصر وأنا التي قتلت الشاب الذي كان معك واختطفت ابنة عمه وأنا سيدة هذا القصر "(30).

وتستخدم الخلاصة **للربط بين المشاهد** "وذلك أن الفتى أخفى نفسه بين الأشجار حتى نام كل من في القصر، ثم اخترق المقاصير حتى وصل إلى مقصورة، فوجد فيها طعاما وخبز درمك فأكل من ذلك الطعام "(31). يأتي هذا المقطع ليلخص فترة زمنية قضاها الفتى صاحب السلوك في قصر الخليفة المأمون وذلك قبل إقباله على قتل الأسود وتخليص الجارية.

وتستخدم الخلاصة أيضا **للمرور السريع على الفترات الزمنية المهمشة** "ومضى من الدهر ما مضى وبان عليها الحبل فأنكر أبوها أمرها "(32). إن فترة حمل الخنساء والمقدرة كالمعتاد بتسعة أشهر لا تهم الراوي بقدر ما يهمه ظهور هذا الحمل الذي يستنكره الأب لتهرب الخنساء وتلد ابنها تغلب.

والخلاصة تقنية أثيرة لدى الراوي الشعبي الذي يعتمدها ليجمل من خلالها جملة أحداث تشكل وميضا يستطيع السامع من خلالها القدرة على تذكر الحكاية أو تذكر ما هو جدير بالتوقف عنده. ويرى الباحث أن شيوع هذه التقنية في السرد العربي القديم يعود إلى ثقافة التلقي التي ظلت تتناقل هذه الحكايات بشكل شفاهي حتى حان وقت تدوينها، وهو الوقت الذي استجمع فيه المدون الحكاية بصورتها المكثفة متناسيا أو متجاهلا لكثير من التفاصيل التي ربما ضاعت عبر سلسلة الرواة في الوقت الذي عاشت معه نواه الحكاية عبر تقنية الخلاصة.

3- الوقفة

في الوقفة يتنامى زمن الحكي على حساب زمن السرد، ولذلك فالوقفة هي نقيض الحذف لأنها " تقوم، خلافا له، على الإبطاء المفرط في عرض الأحداث، لدرجة يبدو معها وكأن السرد قد توقف عن التنامي، مفسحا المجال أمام السارد لتقديم الكثير من التفاصيل الجزئية على مدى صفحات وصفحات " (33).

وقد عرّف النقاد الوقفة بأنها " التوقف الحاصل من جراء المرور من سرد الأحداث إلى الوصف أي الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية" (34) . إذاً في الوقفة " يتعطل السرد ليحل محله مقطع طويل توصف فيه مدينة من أعلى هضبة بانورامية 0 فيوقف القارئ قراءته أو يقفز على هذه الصفحة " (35).

والراوي الشعبي يستخدم الوقفة الوصفية **ليتمكن هو نفسه ومن أمامه من المستمعين من التقاط الأنفاس**، فبعد جو مشحون بلهيب الأحداث تأتي الوقفة الوصفية لتشكل استراحة، وغالبا ما تكون هذه الوقفات مرتبطة بالمكان ؛ فقصر الخليفة وهو من الأماكن المحظورة عن العامة يصفه الراوي لحظة دخول الفتى " ثم إنه دخل من باب القصر وبقي يسير من فصل إلى فصل حتى انفتح له الضياء عن مجالس مرتفعات وبين المجالس بستان مليح قد غرست فيه جميع الأثمار، وفي وسط البستان ناعورة فلكية قد صنعت من العود الرطب، وهي مصفحة بالذهب الوهاج، ترفع الماء إلى أعلاها وتصبه في أسفلها والبستان قد دارت به قباب الصندل وعلى أعلى البستان، شبابيك من حديد والطير يصرخ من كل جانب ومكان بين الثمار والأزهار (36). إن هذا المقطع الوصفي يشكل وقفة زمنية يعلو فيها زمن الحكاية على حساب زمن السرد.

وغالبا ما يتم التوقف عن متابعة الحدث **لإفساح المجال أمام الوصف** عند دخول الشخصية لاماكن خرافية ذات طابع وهمي " ثم مشينا في السطح إلى باب عظيم

فدخلنا بعد أن فتحناه ودخلنا إلى دهليز أفضى بنا إلى ساحة القصر وإذا بقصر عظيم مبني بأنواع الرخام الملون وبين ذلك قضبان الذهب وفي وسطه بركة طولها ... ودورها ثلاثون ذراعا عليها شباك من ذهب وإذا برواق مفتوح الأبواب ... "(37).

ويفسح الراوي مجال الوصف **لمتابعة التفاصيل الدقيقة وليستعرض مهارته اللغوية** من ناحية، وليوقف زمن القص قليلا أمام المستمع المتلهف لإكمال خط سير الحدث من ناحية أخرى " قال فهراس الفيلسوفي: قالت: يا مولاي، وذلك أن الشيخ قرب من الباب وفتحه ودخل هو والفتى من ورائه إلى أن توسطا القصر. فنظر إلى قصر بناؤه رفيع وأمره شنيع، قد أسس بحجارة الصلد وعقد بالقناطير والمدر، فلما استوى قوس الباب رفع على أعمدة من الرخام وركبت عليه الأبواب ثم أقيمت الشرفات بغرائب الصناعات وفي داخل القصر حمامات وبيوت واسعات ومجامع وقباب وأقواس ودهاليز وبساتين ورياضات وصهاريج عليها الطلاسم والحركات، وأسود ينصب الماء من أفواهها انصبابا، ومجالس مرتفعات أبوابها من الصندل الأحمر مصفحة بصفائح الذهب "(38).

4- المشهد

ما عدا المشهد من حركات سردية سبق تناولها يعد انحرافا عن الشكل المعياري الذي تكون فيه " الفترة الزمنية الموصوفة مساوية تقريبا لزمن القراءة "(39). أي أن في المشهد أو الحوار ـ غالبا ـ نوع من التطابق بين زمن الرواية وزمن القصة "(40).

وعلى الرغم من اتفاق النقاد ـ تقريبا ـ على تساوي زمن الحكاية بزمن القصة في الحوار، إلا أن هذا التساوي لا يعد إلا تساويا عرفيا (*) ـ بحسب اصطلاح جنيت ـ ولذلك فهو لا يمكن اتخاذه النقطة المرجعية أو الدرجة الصفر للتزامن الفعلي إلا على سبيل المجاز .

وللحوار في القصة عدد من الوظائف، **فهو يوهم أولا بواقعية القص**، وله وظيفة **وصفية بالإضافة** إلى الوظيفة السردية، ويتميز الحوار **بقدرته الدرامية** وطابعه التلقائي

المباشر في وضع القارئ مباشرة أمام الشخصيات المتحاورة . كما أنه يتعدى بوجوده الدرامي على السرد بضمير (هو) لينقل الكلام إلى الحكي بضمير(الأنا).

والحوار نوعان:

1. **الحوار الخالص:** وهو الذي يعتمد على صيغ الكلام الحر المباشر، وفى هذا الأسلوب "يتخلى الراوي تماما عن القص ويترك الشخصيات كي تبوح بنفسها عما تريد قوله، دون تدخل منه بالتقديم أو الوساطة، وهذا الأسلوب يشبه الأسلوب المسرحي "(41) . وهذا النوع من الحوارات غير موجود البتة في حكايات الكتابين .
2. **الحوار غير الخالص:** وهو الذي يعتمد على صيغ الكلام المباشر، وفيه "يقتصر دور الراوي ـ كما يبدو في النص ـ على التقديم لقول الشخصيات المتحدثة بكلمات أو جمل يشير فيها هذا السارد إلى بدء الحديث أو كيفيته أو إلى هيئة المتحدث به وأشكال الحركات التي ينشأ في فعلها أثناء الحديث "(42) .

ومن ذلك الحوار الدائر بين السارق وهارون الرشيد، والذي يتدخل فيه الراوي بفعل القول الممهد لكلام الشخصيات "وقال:

- حدثني يا سهل ـ والملك يظن أنه سهل .

فقال :

- نعم، وذلك يا مولاي أنه كان أربعة أصحاب ندماء أحدهم سارق والثاني نجار والثالث رام والرابع يقص الأثر واتفق لهم كيت وكيت ... وحكى له القصة كما جرت .
- وأتى السارق بأصحابه إلى مجلسك وتركهم بباب المجلس ودخل وسرقني من موضعي وجلس مكاني يحدثك 0 فلمن تحكم بالجارية يا أمير المؤمنين؟

قال له :

- ما كنت أحكم بها إلا للسارق .
- ثم نام الملك ورد السارق سهلا إلى موضعه وسار إلى أصحابه

فقالوا له :

- لا تأخذ الجارية حتى يحكم بيننا مرة أخرى. فاستيقظ الملك من نومه وقال :

- يا سهل حدثني بحديث السارق مع أصحابه والجارية .

فقال له سهل:

- وأي سارق يا مولاي؟ .

قال له:

- الذي حدثتني به الساعة .

قال :

- والله يا مولاي ما حدثتك بحديث سارق قط. وما أظن إلا أنك رأيت ذلك في النوم .

فقال له الأمير :

- يمكن ذلك .

ثم حدثه ببعض الأحاديث حتى نام الملك ونام سهل أيضا " (43) .

ولا يتعدى الراوي في تقديمه للحوار مقول القول إلى توضيح هيئة المتحاورين أو وصف انفعالاتهم أو حركاتهم "قال لهم:

- مات؟ .

فقالوا له:

- حي .

فقال لهم :

- وعزة الله لو مات لأفنيت عليه في المدينة، ولدى وقرة عيني، أتوني به .

فاتوا به للملك على الرؤوس. فلما قدم عليه قال له:

- أنت ولد من؟.

قال :

- والدي الحلواني.

فقال له :

- تكلم الحق وإلا عدمت نفسك .

فحكى لهم عن جدة على الجزار . فوقف الملك شاكرا الله لأنه لم يقع به سوء وأمر الأطباء أن يعالجوه .

فقال الوزير :

- الحمد لله إن كان منك أيها الملك لا من غيرك " [44] .

وللحوار أيضا وظيفة لغوية، إذ يسمح للكاتب "بممارسة التعدد اللغوي وتجريب أساليب الكلام واللهجات والرطانات الإقليمية والمهنية " [45] . ومن ذلك الكلمات الدارجة في بلاد المغرب العربي، والتي ورد بعضا منها في حوار ابن التاجر مع الغربي "فقال محمد ابن التاجر:

- يا ابنة الملك ماكلة الرفيق (*) حرام هات الرجل الذي عندك .

فقالت :

- كيفاش (*) سبة هذا الكلام؟.

فقال لها :

- ما ثم سبب نادي الرجل.

وسل سيفه فأخرجت الرجل . فلما رآه ابن الملك خرج فقال له :

- اقعد على المائدة .

فلما قعدوا وأراد الغربي أن يأكل قال له محمد ابن التاجر :

- يا عمى ماكلة الرفيق عن الرفيق حرام هات الك زازة التي عندك .

فقال له:

- كيفاش هذا الكلام؟ .

فقال له:

- هات وإلا رميت رقبتك "[46] . وقد خلص د/ طرشونة إلى أن وجود مثل هذه التعابير والألفاظ ليدل دلالة واضحة على أن هذه الحكايات قد انتشرت ودونت في بلاد المغرب العربي "إن المغرب العربي انفرد برواية الكتاب ... فكثير من تراكيبه تفصيح لتراكيب معروفة في اللهجة التونسية الدارجة وكثير من الكلمات الدارجة تسربت إلى النص المدون دون أن يتفطن الراوي إلى أن الفصحى لم تتبنها "[47] . وقد الحق المحقق في نهاية الكتاب معجما أورد فيه التعابير التونسية الدارجة في الحكايات لتكون دليلا على حكمه .

2. المكان

أولا: الفضاء العجائبى

هو الفضاء المصطنع من خيال السارد مع إبراز الجوانب فوق الطبيعية بداخله، فهو ليس فضاء خياليا محضا كباقي الأماكن المتخيلة أو المرجعية التي ينضاف إليها بعض الخيال، إنها مزيج من تداخل الخيالي مع الخرافي، ولذلك يفارق كل الأبعاد المرجعية. إنه يمتاح من الخيال أقصى درجاته "ولا ينبغى أن يكون أي حيز أخصب ولا أشسع مساحة، ولا أرحب مدى، ولا أبعد افقا من الحيز الخرافي الذي لا نجد له حذاء، فهو نتاج أصيل للخيال الشرقي الخصيب العجيب معا "[48]. ويقترب سعيد يقطين من تحديد ملامح هذا الفضاء بقوله : "إن هذه الفضاءات العجائبية بوجه عام تتجسد هنالك (البعيد)، أي بعيدا عن الفضاءات المرجعية المركزية، وغالبا ما تكون متفردة وسط الخراب، أي بعيدا عن العمران "[49] . إذاً فالفضاء العجائبى يمثل أعلى درجات التخييل لأنه على طرف النقيض مع الفضاء المرجعي . **ويمكن تقسيم الفضاء العجائبى إلى:**

1. فضاء الجن

للجن والعفاريت كما للإنسان فضاءات خاصة. ولهذه الفضاءات صفات ووظائف مغايرة تماما للفضاءات الجغرافية/ الطبيعية ذات الطبيعة المرجعية، وعلى الرغم من أن هذه الفضاءات تمتاح الكثير من الصفات والخصائص المميزة للفضاءات المرجعية في التشكيل والبناء إلا أن لها خصائص تجعلها عجيبة، بحيث تبدو وكأنها أو هي بالفعل فوق طبيعية. ولا ترجع عجائبية هذه الفضاءات لوجودها المكاني فقط، بل وأيضا لأن من يسكنها ويعمرها كائنات ذات قوة خارقة وفوق طبيعية.

يمتاز المكان الذي يسكن فيه الجان **بالاتساع والارتفاع**، فالقصر الذي يعمره العفريت الذي خطف نايرة الإشراق يسكن في واد فسيح "أليس هذا الوادي وادي الجن، يعمره عفريت من السحرة" [(50)]. وفي الوادي ربوة خلفها "قصر عجيب، عالي البناء واسع الفناء" [(51)]. إذاً فالاتساع والارتفاع سمتان أساسيتان يؤكد عليهما السارد أثناء وصفه لفضاء العفريت؛ فالوادي فسيح من الخارج والقصر واسع من الداخل. ويربط جي. سي. كوبر بين الأماكن المرتفعة وصعوبة الوصول لقلب المرأة "ويتضمن عنصر الارتفاع هذا، المستحيل الوصول إليه، رمز الأنوثة" [(52)] ويعد الربط بين صعوبة الوصول للأماكن المرتفعة وبين الوصول لقلب المرأة من قبيل التفسيرات المجانية التي لا يؤيدها دليل أو يعضدها واقع.

وكما يمتاز فضاء العفاريت بالارتفاع والاتساع يمتاز أيضا **بالخصوصية والفردية** "ولا يقدر أحد على الدخول إلى أرضي هذه" [(53)]. أي أن فضاء إقامته فردي لا جماعي ومخصص لا عام، ومهلك فلا يستطيع أحد دخوله. والعفريت أو الجن يسكن في فضاءات **نائية ومتخفية**؛ فالعفريت الذي خطف الجارية من الأصحاب الأربعة أسكنها في "جبل شامخ كأنه نشر بمنشار أو نقر بمنقار" [(54)]. بل وتخفى في إقامته داخل مغارة جبلية تبعد عن كل العيون.

والجن والعفاريت لا يسكنون إلا في قصور، فلا البيوت ولا الدور موضع لسكناهم. وهذه القصور محاطة دائما بالوديان ـ وهو الأمر الذي سبق ورأى فيه الباحث ما يدل على الاتساع ـ وهذه الوديان غالبا ما تكون بارعة الجمال والعمارة، كالوادي الذي دخله ابن الملك في حكاية (**حديث الملك والثعبان**) " وسار يقطع الأرض بالطول والعرض مدة سبعة أيام. فلما كان اليوم الثامن أشرف على أرض مليحة بيضاء، يفوح نسيمها طولا وعرضا، يشقها واد خضير كأن المسك من حافته ينشر، كثير الثمار والأشجار، غزير المياه والأطيار، حشيشه الورد والزعفران، حسن الأزهار، بديع الأنواء مثل الورد والبنفسج والسوسن والشقيق، والياسمين الرقيق، فأشجاره باسقات وأطياره مثل البلبل والكروان وأم الحسن تغرد على الأغصان "[55].
لقد خص السارد الوادي الذي تعمره الجنية بأوصاف كلها مرجعية، ولكن التهويل والمبالغة تحيط أركان تفاصيله الدقيقة، والتي من خلالها أبرز السارد

عدة نقاط:

أ- بعد هذا الوادي ونأيه عن الفضاءات المعمورة ؛ فلا يصل إليه الراغب إلا بعد قطع الأرض بالطول والعرض لمدة سبعة أيام. ويرى فاروق خورشيد " أن الشوق الى قهر المجهول، وجعله معلوما طيعا في خدمة الإنسان، هو التفسير المناسب لزيارة الإنس إلى عالم الجن "[56].

ب- اتساع الوادي لدرجة تسمح بإنبات كل هذه النباتات والأشجار، وكذلك عيش كل هذه الطيور والحيوانات.

ج- تميز هذا الوادي عن بقية الوديان؛ فالروائح الذكية يفوح نسيمها ليغطي المكان. كما أن الثمار والنباتات والمياه تنتشر في كل أرجاء الوادى لتختفي كل الأراضي الطينية من تحت الحشائش والورود والأزهار. وترعى في الوادي الطيور عذبة الأصوات، جميلة المنظر وكل هذه الأوصاف (الهندسية ـ اللونية ـ النباتية ـ الحيوانية) تجعل من الوادي فضاء رفاهية وثراء وتميز لساكنه. إذاً فالوادي

يقوم بوظيفة الحديقة الجميلة، الفسيحة، المحيطة بالقصور والفيلات في وقتنا الحاضر.

أما فضاء الإقامة والذي غالبا ما يكون القصر، فهو "قصر مشيد، بناؤه جديد، وأركانه حديد، قد ارتفع من التراب، وتعلق بعنان السحاب، شرفاته ساطعة، وأبوابه مانعة"(57) . قصر الإقامة يتميز بـ-

1- أنه قصر يبدو على طول الوقت جديد، على الرغم من قدمه، لأن من يعمر هذه القصور هم الجن والعفاريت، وهم بالدلالة الضمنية يعيشون أعماراً طويلة، قد تصل لآلاف السنين.

2- القصر في الغالب، مسيج، يمنع أي وافد غريب من الدخول فيه، ولذلك ينص السارد على استخدام الحديد في أركانه كمادة صلبة ومصمتة يصعب اختراقها، كما يؤكد على أن أبوابه مانعة، مغلقة، لا تسمح بأداء وظيفتها الأصلية كمكان للعبور والانتقال من الداخل للخارج والعكس .

3- ارتفاع القصر أمر أساسي في مكان إقامة العفريت، ولذلك فهو (عالى البناء، مرتفع عن التراب، يصل للسحاب)، وفى هذا موازاة مع أجسامهم التي تشبه الجبال في الضخامة، وترى د/ سيزا قاسم أن "الجبال تحتل مكانة مهيبة في جميع الثقافات والحضارات القديمة والحديثة، البدائية والمتطورة" إن الجبال في جميع الثقافات هي المكان الذي يتقابل فيه الإلهي والإنساني، إنها محور العالم حيث تلتقي الأرض بالسماء" (58) .

4- القصر مؤسس من الداخل بكل غالٍ وثمين، يدخله السارد مع ابن الملك لترصد عينه كل التفاصيل "ودخل إلى القصر من فصيل إلى فصيل حتى لاح له الضياء عن صحن قصر ما رأت العيون مثله، فتأمله فإذا في وسطه قبة من الديباج، المرصع بالذهب الوهاج، وفى أعلاها هلال من ذهب، فيه حجر ياقوته تكاد تخطف الأبصار، وعن يمين القبة شجرة أخرى... ومشى في القصر فلم يجد أحدا. فبقى متعجبا فنظر ستورا من الحرير . فدخل ذلك المجلس فوجد عاليه منقوشا

وسافله مفروشا، وفي صدره سرير عليه قبة من الشقيق الأبيض وعليها شبكة حرير بجوهر "[59] . تؤسس ألفاظ (الذهب ـ الديباج ـ هلال ـ ياقوت ـ شجر ـ قبة حريرية ـ نقش ـ فرش) حقل دلالي يحيل بأكمله على الثراء والفخامة، والعز والوجاهة لمن يقطن في هذا القصر، الذي لا يدخله، بل ولا يعيش بداخله إلا ساكنه/ العفريت فقط.

ويؤكد السارد في معظم الفضاءات التي يسكنها العفاريت على أنها فضاءات **مخصوصة**[*]، محدودة لا يخترقها غريب، لأنها مقصورة ومحصورة على ساكنها فقط "كيف وصلت إلى هذا الموضع وخرجت من تلك المغارة وهي مغارة العفاريت "[60] . تتعجب الجواري/ العفاريت من دخول الفتى ابن التاجر لموضع سكنهن، وهو الموضع الذي لا تخترقه أجساد البشر. ويؤكد هذا الكلام ما قالته الجنية نفسها للفتى التاجر "إن هذا القصر لا يمكنك الدخول إليه لأنه [أي العفريت] قاعد فيه ولا يدخل عليه أحد. فأخاف عليك، ولكن اجلس في مكانك حتى أرجع إليك "[61]. وفي أغلب حكايات ألف ليلة وليلة "توجد العجائب والغرائب في أمكنة بعيدة ونائية أو غير مسماه أو أمكنة وهمية ليست مسجلة على أي خارطة"[62].

إذاً **فالانغلاق** صفة أساسية في فضاء إقامة العفريت، أي أن فضاءاتهم غير مسموح بالدخول فيها، في حين أنهم قادرون على اختراق فضاءات غيرهم .

ولأن قصور الجان مقصورة ومحصورة عليهم، لذلك فهي أماكن مهلكة لغيرهم من الوافدين الغرباء من بني البشر. ومن أجل ذلك يحتال التاجر على أحد قصورهم بالعزائم الدينية كي يتمكن محمد وابنة الملك من دخوله "يا ولدى، هذا القصر يسكنه الجان. ولما ركبت أنت الكروسة التي صنعت لك وأردت النزول أنت وابنة الملك فيه، علمت ذلك، فعزمت بأسماء الله تعالى وأخرجت منه الجان ليلا لئلا يؤذوكما وخليته لكما فارغا . ولكن قم ولم ما فيه "[63]. فلو لم يتمكن التاجر الغربي من إخراج الجان من هذا القصر لتمكن الأذى فيهما، لأنهما دخلا مكانا مهلكا. ويؤكد هذا المقطع

على امتلاء القصر بالنفائس والذخائر والكنوز والتي سمح التاجر الغربي لمحمد وابنه الملك بحملها والخروج بها.

وفضاء إقامة العفريت ليس فقط ممنوعا لبنى آدم ولكنه أيضا يمتنع على الجان الآخرين المناوئين له "إن فيها [أي في جزيرة العفريت] عفريت مارد وبيني وبينه عداوة وما أقدر على الدخول إلى جزيرته ولا هو يقدر يدخل جزيرتي بغير علمي "[64]. إذاً فالجزيرتان تمثلان فضاءً واسعاً ومخصصاً لكل عفريت، ولا يستطيع أحدهما اختراق هذا الفضاء لأنه مقصور عليه، كما أنه مهلك لغيره، من الدخلاء حتى ولو كان جني مثله .

وإذا كان السارد يجعل الجن والعفاريت يسكنون في الفضاءات العالية/ المرتفعة عن الأرض فإنه أيضا يجعل بعضهم يسكنون ويتعايشون تحت الأرض "ثم إنهم أوقفوني على بير عظيم وقالوا لي :

- هذا الموضع هو المدخل إليه .

فأخذت حبلا وشددت به وسطى وقلت لهم :

- أنزلوني، فإذا حركت لكم الحبل ارفعوني .

وعملت لهم ميجال ثلاثة أيام

قال: فنزلت حتى وصلت إلى قعر البئر وسيفي بيدي وحرزي على عضدي . فحللت الحبل ثم نظرت إلى جانب البئر فرأيت ضوءاً يدخل من المسرب. فدخلت من ذلك المسرب فخرجت إلى رحبة عظيمة أمامها قصر عظيم "[65] . الوصول للعفريت يستلزم النزول تحت الأرض، حيث يعيش العفريت على مسافة مكانية بعيدة، تستلزم النزول لمدة ثلاثة أيام .

وقد يكون الوصول لمكان الجان مصادفة، ولكنه يكون أيضا تحت الأرض "ثم نزل مع الأدراج إلى آخر درجة منها، فإذا هو بساحة عظيمة، فجعل يمشى في تلك الساحة وإذا بالضوء قد لاح له، فأقبل نحوه فسمع جرى الماء فقصده فإذا هو بمغارة

يخرج منها الماء إلى مرج أفوح من المسك، يشقه واد من أودية ذوى الخضورة " [66] .
ويرى الباحث أن احتفاء السارد بالأماكن المرتفعة أو المنخفضة كفضاءات للجان والعفاريت هو تأكيد منه على قضية الاختفاء والاختباء التي يغلف بها أفضيتهم العجيبة .

ويؤكد سارد الحكايات العجيبة نفس الأفكار التي دشنها سارد النص المئوي، فعفريته يسكن في قصر ناء، عال، فخم " واعبر إلى الجانب الأخر وسر على جانب البحر إلى أن تغيب الشمس فإنك تشرف على قصر عالٍ مبنى لبنة ذهب ولبنة فضة " [67] . قصر العفريت الذي ظل متخفيا في شكل القرد لا يفارق القصور السابقة في أى شيء، بل هو ككل قصور العفاريت (بعيد ـ مرتفع ـ واسع ـ فخم) وتؤكد بقية الأوصاف التي توضحها بقية المقاطع الوصفية عند دخول محمد للقصر من الداخل، على حرص السارد لذكر كل ثمين، غال، فخم، يدل على الرفاهية والعز والثراء " فأشرفت على القصر عالي البناء واسع الفناء رفيع شديد الأركان مبنى من الذهب والفضة وله باب من العمود القمارى مفصل بقطع العاج مرصع بالدر الوهاج مبنية بالفضة البيضاء وله حلق من الذهب مرصعة باليواقيت، ... فإذا أنا بمجالس من الذهب الأحمر وقبة من الدر والجوهر ولها باب من الأبنوس مصفح بصفائح الفضة وهى مرصعة بأنواع الجواهر وفى وسط القبة سرير من العاج مكلل مصفح عليه نقوش ألوان " [68] . ويرى الباحث أن السارد إذا كان يؤكد على امتلاء القصور العفريتية بكل هذه الذخائر والنفائس فإن ذلك يعود إلى **أمرين**:

أ- ثراء الجان الشاسع، وهذا الأمر ليس ببعيد عن مخيلة المتلقي/ السامع الذي يعتقد أن قدرة الجان غير المحدودة قادرة على حمل الجواهر والذخائر وغيرهما من النفائس من البحار والجبال وقصور الإنسان بحكم كونه كائن خفيف الوزن ـ إذ لا بدن يثقل حركته ـ سريع الحركة .

ب- أن هذا الثراء سيؤول حتما للبطل، الذي سيحمل من هذه القصور ما يجعله متميزا عن غيره من الشخصيات، فبطولته تؤهله للاستيلاء على ما ادخره العفريت في قصره "ثم قمت أنا والجارية جميعا فأخذنا ما كان في القصر من الجواهر النفيسة والأموال والتحف وانحدرنا إلى البصرة" (69). **بقى أن أشير إلى فضائين من أفضية الجن والعفاريت، وهما وإن كانا من أفضيتهم إلا أنهما يغايرانه في :**

1- أن أحد هذين الفضائين هو مدينة إقامة ومعيشة أبى مرة إبليس كبير الأبالسة وسيد العفاريت، وقد صورها السارد في كتاب الحكايات مدينة مخصصة لسكن الجن والأبالسة والعفاريت ومعهم سيدهم إبليس، وهى مدينة لا تفارق المدن البشرية في شيء، ففيها الدور والقصور والحمامات، وغيرها من الأماكن التي تشكل فضاءات المدينة، وعلى الرغم من أنها الحكاية الوحيدة التي تصور مدينة بأكملها خاصة بالجن ومعيشتهم وسيدهم، إلا إن السارد لم يقتنص هذه الفرصة لكي يصور هذه المدينة من داخلها بأي أوصاف أو مراسم خاصة بها، بل اكتفى بذكرها وكأن أمر وجودها وحضورها بديهي للسامع/ المتلقي، ويعد هذا الإبهام من خصائص الأدب العجائبى الذي يرفض تحديد الفضاء مثلما يرفض رصد التفاصيل و "من المعلوم أن ما يميز الجغرافيا العجائبية هو رفضها للتحديد المكانى الدقيق" (70).

2- فضاء إقامة الجني الأسود الذي تلقى صندوق عروس العرائس وأخرجها منه لتعيش معه، وهذه الجزيرة إحدى الجزر البحرية التي يتخذها الجني الأسود ككل، مكانا لإقامته ومعيشته. والجزيرة تخلو من وجود القصور أو البيوت، ولكنها فسيحة، مطلة على شاطئ البحر، تنمو فيها أشجار الفاكهة والنباتات الطبيعية والعجائبية، ويلعب شاطئها دور المرفأ الذي يصل إليه من تقطعت به سبل البحر والوصول لمبتغاه؛ فعلى شاطئها يستقبل الجني العروس، ثم الفتى الذي تكسرت ألواح سفينته، ثم سفن التجار الذين هبطوا إليها طالبين التزود بالماء والطعام، ولا تخلو هذه الجزيرة من تصوير عجائبي يتناسب مع وجود الجني فيها "فأخذ بيدي

ذات يوم واصعدنى إلى الجبل الذي كان إلى جانبه القنطرة التي يدخل الموج فيها، فلما علوت أنا وهو ذلك الجبل وصرنا على متنه وجبل أسود، فرأيت الدنيا تحتي والجلحايات والجزائر وشيء يبهر العقل فالتفت إليه وقلت يا خليلي ما هذا الذي أراه في الجزيرة؟ فقال لي هذا نهر الرمل إلى جانبه جبل النار التي حجارته توقد في جوف الليل "(71). الصعود على قمة الجبل الأسود ورؤية الأشياء من عل يمثل نظرة عين الطائر ويتم ذلك "حين يكون هناك حاجة لوصف يحيط بكل تفاصيل المشهد الموصوف ... ولأن مثل هذا الموقع المكاني يفترض في العادة وجود آفاق واسعة جدا، فيحق لنا أن نسميه وجهة نظر عين الطائر... وتؤدى هذه النظرة المرتفعة المستعملة في أول السرد وآخره، وظيفته نوع من الإطار للمشهد أو للعمل كاملا "(72) . وهكذا نرى المشهد ككل متكامل دون وضوح التفاصيل، أما جبل النار ونهر الرمل فهما من مزايا جزيرة الجني الأسود، والتي يميزانها عن غيرها من الجزائر . وعلى الرغم من أن هذه الجزيرة هي مركز إقامة الجني والعروس، إلا أن رغبة العروس ومعها المؤلف الضمني في التحليق على باقي محيط الدائرة/ الجزائر الأخرى ظل رهين الرغبة في مشاهدة العجائب من ناحية، وإزالة الضيق والملل الذي لازم العروس وقت إقامتها مع الجني الأسود من ناحية أخرى. ويشمل محيط هذه الدائرة:

أ- **جزيرة النباتات:** وهى الجزيرة التي يوجد بها "طيرا يشبه الخطاف إذا أخذ منه الإنسان من زرق ذلك الطير وكحل به أعماه لوقته وساعته، وذكر حشائش تضر بني آدم وحشائش تنفع لكل علة وكحل يجلى البصر وكحل يعمى البصر، فلما سمعت ذلك تعجبت منه وتعلق قلبي بما وصف لي. ثم إني اشتهيت النظر إلى تلك الجزيرة وما فيها من العجائب والنبات لتكون عندي إذا خرجت إلى العمران والبلدان "(73). في جزيرة النباتات تجتمع الأضداد المتنافرة، ما بين مزيل للداء،

وآخر لا ينفع معه الدواء، وكلها عجائب تفرح العروس التي ستستخدمها بعد عودتها للعمران والبلدان .

ب- **جزيرة الدرن**: وفيها الشيء الوحيد الذي يعد آفة كل جني " وهو على شبه الفأر إلا أن له فراطيس وأنياب تبين كالمناشير "[74] . ويوضح السارد من خلال رؤية الجني أن هذا الدرن هو الشيء الوحيد القادر على إهلاك العفريت في لمح البصر، وهو شيء حقير، تافه لا يقرب البشر ومع ذلك فهو يهزم هذا المارد الذي لا يقدر عليه أحد. ومن جزيرة إقامة العروس مع الجني الأسود تنتقل العروس في صندوقها السحري لترى الكثير من العجائب البحرية والتحت بحرية.

ويخلص الباحث إلى عدة نقاط رئيسة تتعلق بفضاءات الجن:

1- رغم العديد من التنويعات الفضائية التي يستخدمها السارد لعالم الجن والعفاريت إلا أنه يحرص على إبراز عدة أمور أساسية، فهم لا يعيشون إلا في قصور شديدة الثراء والفخامة والاتساع، وهى مليئة بالجواهر والذخائر والنفائس. إذ إنهم لا يسكنون الدور أو البيوت، وقصورهم بمنأى عن الوصول إليها .

2- لا يعيش في القصر إلا العفريت نفسه أو من خطفه من البشر. ودائما ما تكون المخطوفة أنثى .

3- وقصر العفريت لا يقدر على اختراقه غريب من بني البشر . لأنها قصور محاطة بأسوار مرتفعة، مسيجة، أو بأبواب مانعة لا تسمح بالمرور. وإذا اخترقها أحد فلا يكون سوى البطل.

4- والقصر في الغالب محاط بواد فسيح، مزروع بكافة الأشجار والنباتات والزهور والورود وتمرح فيه الطيور ذات الأصوات والألوان البديعة .

5- والقصور العفريتية تعلو قمة الجبال والوديان أو تختبئ تحت الأرض والآبار وفي المغارات الجبلية التي يصعب الوصول إليها.

2. فضاء الكنوز

تمثل الكنوز والنفائس والذخائر فضاء مهما يسعى السارد لتدشينها في حكاياته. وغالبا ما يرصد السارد هذه الكنوز في فضاءات مغلقة، محتجبة عن العيون يسير إليها الشيخ مع محمد بن الوزير في البحر مدة عشرين يوما حتى يصلوا إلى بحر الظلمات الذي تحده سبعة أصنام بناها ذو القرنين "فلم يزالوا عابرين على صنم بعد صنم حتى جاوزوا على السبعة أصنام، فقامت معهم جزيرة عظيمة متصلة منه . فنزلوا في الجزيرة وأتى الشيخ مع الفتى إلى الصنم السابع . فلما قربا منه وقف الصنم وهم أن يرميهما بحربة كانت بيده فاهتزت الأرض تحت أقدامهما وسمعا صياحا عظيما، ورجع الشيخ إلى الوراء والفتى معه، ثم أتوا إلى الصنم من ناحية أخرى فوجدا بابا صغيرا ففتحه الشيخ وأخرج معه ثلاثة مفاتيح ... ثم مشيا في الجزيرة إلى نصف النهار حتى أشرفا على قصر مشيد، قد بنته الأكاسرة، في الأزمنة الغابرة . فلما قربا من القصر رأيا بدائرة نهرا من الماء يدور كدوران الرحى وفي وسطه أسنة الرماح مركوزة "[75] . يلاحظ أن الجزيرة مطلسمة بالأصنام السبعة، وهذه الأصنام تلعب دور المانع/ الحامي عن الجزيرة من الناحية الأمامية، فإذا ما وصل إنسان للجزيرة فإن عليه العثور على مفاتيح القصر المخبوءة بجوار الأصنام، فإذا ما وصل للمفاتيح، فإن عليه أن يصل لقصر العقاب المطلسم أيضا بعقاب ينذر بوجود غريب قادم . وقصر العقاب محاط بنهر دائري، مركوز بداخله أسنة الرماح، وعلى من يريد الوصول إليه العبور على قنطرة من نحاس لا تظهر إلا بعد العثور على لولب موجود أسفل الباب "فإذا ما دار اللولب هدأ الماء من دورانه، وإذا بقنطرة من النحاس قد ظهرت وارتفعت من تحت الماء حتى استوت فوقه"[76]. يعبر السارد بالشيخ والفتى إلى القصر ليشاهدا في داخله "حمامات وبيوت واسعات ومجامع وقباب وأقواس ودهاليز وبساتين ورياضات وصهاريج عليها الطلاسم والحراكات، وأسود ينصب الماء من أفواهها انصبابا، ومجالس مرتفعات، أبوابها من الصندل الأحمر مصفحة بصفائح الذهب وفراشها الديباج ... "[77] . يعتمد

التوصيف العجائبي للجزيرة والأصنام والنهر والقصر على أوصاف واقعية **لونية** (أحمر ـ أخضر ـ أبيض ـ أصفر) **ونباتية** (بساتين ـ رياض) **وصناعية** (تماثيل ـ أحجار ـ أبواب) . لقد أحاط السارد الحركة المؤدية للكنز بالتوقف الوصفي الطويل وذلك لكي يمهد للسامع/ القارئ الوصول للكنز . وبالفعل يصل الشيخ وفتاه إلى الكنز وهو **عبارة عن** :

أ- **كنز معنوي / حكمي**(*)

يؤكد السارد من خلاله على الاعتبار والتفكر وعدم الاغترار بالدنيا "ثم أتى إلى مجلس ثان فوجد فيه سريراً من الذهب منجماً بأحجار الياقوت وعن يمين المجلس أسد وعن يساره ثعبان وعلى السرير شخص نائم وما هو بنائم وعند رأسه لوح من الزمرد الأخضر مكتوب فيه بالذهب أنا ثعلبة بن عبد ليل بن جرهم بن عبد شمس بن وائل بن حمير بن يعمر ابن قحطان بن هود عليه السلام عمري خمسمائة سنة، غرست الأشجار وفجرت الأنهار واغررت بهذه الدار، إلى أن تم المقدار، وحكم عليّ العزيز. الجبار فاعتبروا يا أولى الأبصار. فيا من رآني فلا تغتر بهذه الدار"[78] . عبرة ثعلبة مكتوبة بالذهب لقيمتها في التفكر والتدبر، وهي تنسف بزهدها وحكمتها كل ما على الجزيرة من ذخائر وكنوز، بل ولا عبرة بالكامل لهذه الدار/ القصر التي قد تغر الداخل ببريقها الواهي.

ب- **كنز مادي**

يحاول الشيخ والفتى الوصول إليه عن طريق صعود الأدراج الخمسة لأخذ التاج والحجر"فإذا بالشيخ الذي على السرير استوى جالسا . فلما صعد الدرجة الثانية طبق الشيخ الكتاب. فلما صعد الدرجة الثالثة مد الشيخ يده وأخذ قوسا وألقاه شماله . فلما هم بالدرجة الخامسة فإذا بالقصر قد اهتز ولعبت رجلا الشيخ ورجع إلى ورائه فتعطلت الحركات. فصعد مرة ثانية فزلت قدماه. وقام الشيخ الذي على السرير فرماه بالسهم الذي بين يديه، فأقعده وسقط الشيخ ميتا على الأدراج ... [ثم سقط] الفتى

مغشيا عليه. فلما سمع الصوت اطمأنت نفسه وأخذ من الياقوت ما خف وزنه وغلا ثمنه وسار إلى السفينة "[79].

ويلاحظ أن محاولة الوصول للكنز المادي قد بآت بالفشل وخيبة الأمل؛ فالشيخ مات بفعل الطلاسم المحيطة بالكنز والفتى سقط مغشيا عليه ولم يحظ بنصيب وافر من الكنز. وهذا يؤكد أن السارد لا يرغب في حصول شخصياته على الكنز المادي بقدر حصولهم على الكنز المعنوي، عن طريق الحلم الجمعي بالفردوس المفقود في الحياة الدنيا ؛ فالحلم المادي وإن كان يشبع نزوات الفقراء والمحرومين، ألا أنه يكرس لفكرة الثراء السريع والذي لا يعتمد على العمل والكفاح، ولذلك يعمل الكنز المعنوي على ضبط هذا المعنى بالتأكيد على إعطاء النصيحة الوعظية بعدم الاغترار بالدنيا وما فيها ومن فيها، وذلك من خلال حكاية وفضاء عجائبي. وينبغي ملاحظة أن السارد يخفي كنزه في فضاء بصلي [*] تتراكم طبقاته فوق بعضها البعض إلى أقصى درجة. والوصول للكنوز يستلزم خبرة وكياسة حتى لا يهلك من أراد الوصول إليها "وعمدت إلى أربعة ياقوتات مثل البيض من كدس فيه نحو الخمسين وسقا وجعلتها في وسطي وجئت إلى الباب، فوجدناه مغلوقا فقال لي : يا أبا عبد الله، إن أخذت شيئا فرده لئلا نهلك جميعا . فوضعتها في موضعها ورجعت وإذا بالباب قد فتح "[80].

إذاً فليس كل ما يوجد في موضع الكنوز يؤخذ، لأن في أخذ الكل هلاك للجميع، ولذلك فإن غاية الأعرابي هي الحصول على الكيمياء [*] وهى المادة الخيالية القادرة على تحويل النحاس أو الرصاص أو الحديد لذهب جيد. والوصول للكيمياء/ الإكسير الذي "يلقى منه على الجسم المعدني المستعد لقبول صورة الذهب أو الفضة بالاستعداد القريب من الفعل، مثل الرصاص والقصدير والنحاس بعد أن يحمى بالنار "[81] ليس بالأمر الهين، فهي مخبوءة في مدينة على مشارفها جبل عليه أسدان عظيمان مصنوعان بلولب، وهما يشبهان العقاب في الوظيفة، حيث أنهما يصرخان في حالة اقتراب الغرباء. أما المدينة نفسها، فهي "مدينة عظيمة شاهقة في الهواء "[82].

ولباب المدينة مفتاح داخل "صندوق صغير مقفول بقفل من ذهب "(83) . يدخل أبو عبد الله المدينة ويقضى على كل الحراسات/ الطلاسم الخاصة فيها، ولا يبقى سوى الحصول على الكيمياء الموجودة في صندوق على رأس شيخ يجلس على سريره متأهبا لمن يقترب منه.

إذاً فالكنوز تقع في فضاءات مهلكة، وهى محاطة بطلاسم سحرية حيوانية (أسود ـ ثعابين) أو فلكية اصطناعية، وذلك مثل كنز الملك شداد الأكبر الذي صنعه "بحكمة النجوم، فلا يقدر على فتحه أحد من العالمين حتى تكون النجوم الطوالع الموضوعة على ذلك الوقت المعين له وما قد رصد للذي يفتح له في كل سنة يوما، فمن وصل إليه فلا يتعبن نفسه فليس واصلا إليه حتى تكون النجوم هي التي تعطيه وقته "(84). كنز شداد مرصود بالنجوم الطوالع وحساباتها القائمة على علوم الفلك، ويشكل فضاء هذا الكنز فضاء اصطناعيا مهلكا، فهو مصنوع من قبل الملك ومهلك لمن أراد الوصول إليه.

وفضاءات الكنوز بصفة عامة محاطة بوسائل حماية/ أرصدة وطلاسم، وهى مخبوءة داخل مدن لها مفاتيح لا يعلم مكانها إلا من خبرها . ولذلك فلا يمكن للشخص العادي الوصول إليها، بل لا بد من دليل يرشد عنها "وعادة ما يكون المكان أو الباب المحرم مدخلا لمكان ملئ بالكنوز والجوهرات، وفتح باب محرم يظهر علامات من التعاسة والرعب "(85) .

وهذه الفضاءات إما أن تكون مختفية تحت البحار أو أعلى الجبال أو أسفل الأرض. وقد شيد هذه الفضاءات الكنزية عالم الجن أو عتاة السحرة والكهان، ولذلك يربط ماهر البطوطى بين عالمي الجن والسحر في النص الألفليلى وبين الكنوز "ويرتبط عالم الجن وعالم السحر في ألف ليلة وليلة بالبحث عن الكنوز والأموال المرصودة "(86). وإذا ما وصل الإنسان لهذه الكنوز وحصل منها على مراده فإن السارد يعاقبه بالهلاك أو الموت أو الحبس، لأنه أخذ ما لا يستحقه وحصل عليه بدون عناء

أو تعب ومشقة، ولذلك يحبس أمير المؤمنين أبا عبد الله لأنه كان يحول الرخيص الخسيس لغال ثمين "فوصل خبري إلى أمير المؤمنين أخي الهادي رحمه الله فضربني وسجنني وطوفني في البلاد ولى في السجن سبع سنين" [87] . والكنوز المعنوية هي أهم ما يحرص السارد على إبرازه بعد رحلة البحث والتقصي، وتكون هذه الكنوز عبارة عن نصيحة وتذكرة ممن امتلك الكثير من كنوز الدنيا، ثم تركها ورحل، ليبقى الإيمان والقناعة هما الكنز الذي لا يفنى.

ولعل التأكيد المستمر من المؤلف الضمني على إبراز قيمة الكنز المعنوي هو تأكيد على قيمة العمل والسعي لإعمار الأرض بدلا من البحث عما تركه الأقدمون من أموال وذخائر. وبذلك فالسارد ـ يوقف عن طريق هذه الموعظة المكتوبة بالذهب لأهميتها ـ خيال السامع المريض والذي تثيره هذه التذكرة ليفيق من غفوة الوهم، بعدما يعلم أن الملك فلان والذي ملك من الدنيا كل شيء وعاش أطول عمر، لم يأخذ من هذه الدنيا شيئا يذكر وما بقى بعد مماته فهو النصح والاعتبار.

ويلاحظ أن الكنوز التي تعثر عليها الشخصيات في معظم الحكايات تكون عبارة عن ذخائر محفوظة في مقابر القدماء من الملوك والأمراء الغابرين، ولذلك يرى سعيد يقطين أن انغلاق هذه الفضاءات يمثل "التراث الذي خلفه الأقدمون، وغالبا ما يكونون مسلمين ومؤمنين ليواصل الأخلاف (وهم هنا الفواعل المركزيون أو أحد أتباعهم أو أولادهم) الرسالة التي قام بها الأسلاف كليا أو جزئيا" [88] . فهي إذاً ليست كنوز طبيعية وجدت بفعل الطبيعة أو المكان، بل هي مدفونة بفعل أيدي بشرية، وهذا ما يؤكد الاعتقاد بأن الأقدمين كانوا يعتقدون في البعث والحساب "ومن المؤكد أن نوعا من الإيمان بحياة ثانية كان أمرا هاما بالنسبة للمصري القديم، فأخذت تزداد غايته بمدافنه، وأخذت تزداد أيضا السلع التي حرص على وضعها في قبره عند دفنه" [89] ولذلك كانوا يدفنون مع موتاهم كل غال وثمين، وخاصة مع الملوك والأمراء وهذا الأمر كان معروفا لدى المصري القديم [*]، الذي كان يعتقد في البعث

والحساب ولذلك تدفن الملكة/ المحلية الملك/الموهوب في "مقبرة الأهرام وهناك كانوا يدفنون ملوكهم" [90].

ثانيا: الفضاء البحري

الفضاء البحري هو الفضاء الذي يتخذ من الأحياز المائية مسرحا لأحداثه "ويشمل هذا الحيز، بحكم مدلوله، البحار والأنهار والبرك وما يلازمها من جزر وسفن وزوارق بما ينشأ عن ذلك من أخطار ومغامرات ومعتقدات شعبية تنضوي تحت الخوارق" [91]. ويرى الباحث أن اهتمام السارد بالفضاءات المائية يرجع إلى رغبته في ارتياد فضاءات مفارقة لواقعه الصحراوي من ناحية، ولأنها فضاءات تمثل مجالا خصبا للانتقال والارتحال والتلاقي مع فضاءات بعيدة تلعب فيها الخوارق والعجائب دورا مهما من ناحية أخرى. ويشكل الفضاء البحري مسرحا مهما في تشكيل فضاء العجيب والغريب "إلا أن أهم عالم حظي بالقدر الأكبر من إبداعات الخيال الشعبي كان بلا شك عالم البحار ... فقد ترك البحارة والرحالة لخيالهم العنان في تأويل ظواهر البحر، وما يلقونه في دنياه العجيبة من مشاهد ومخاطر وأهوال ... والى جوار بحار النار وجبال المغناطيس، والجزر المتحركة والحوريات اللاتي يسحرن البحارة بغنائهن ظهرت الحكايات حول عروس البحر ثم حول التنين" [92]. ويؤكد عبد الملك مرتاض على انحياز الفضاء البحري للفضاء الخرافي أكثر من انحيازه للفضاء الواقعي بقوله: "ويمكن تقديم صورة البحر في حكايات ألف ليلة وليلة على أنها تشكل مشهدا واحدا، وتكاد تكتسب مظهرا واحدا أيضا يتمثل في أن السفينة بعد الإبحار من مدينة البصرة تفقد كل صلة بالحيز الجغرافي، وتلج في عالم الحيز الخرافي" [93].

وعلى الرغم من أن الفضاء البحري يفارق الفضاء الصحراوي في كثير من الخصائص والسمات، إلا أنهما يتقاربان حتى الامتزاج في كونهما منفتحتين، ممتدين، متسعين. وقد لاحظ الباحث أن السارد في كلا الكتابين ـ موضع الدراسة التطبيقية ـ قد أفرد العديد من الحكايات التي تتخذ من الفضاءات المائية مسرحا للأحداث؛

ففي النص المثوى [*] تقل النصوص التي تتخذ من الأحياز المائية مسرحا لها، ولكن ذلك لا يمنع من وجود الكثير من الإشارات المتناثرة في بعض الحكايات ومنها (**حديث الأربعة أصحاب**)، وهو الحديث الذي شكل البحر فيه نقطة ارتكاز العفريت الخاطف للجارية. يتتبع الأصحاب الأربعة أثر جاريتهم "حتى انتهى بهم إلى شاطئ البحر . فقال له:

- من هذا البحر سلك بها .

قال: فعند ذلك عطفوا على النجار وقالوا له:

- أين ما كنت تدعى من صناعتك؟

قال لهم:

- نعم.

وصنع لهم زورقا.

فلما تم المركب دخلوا فيه وساروا في البحر" [94]. يستخدم السارد في المقطع السابق كلمة بحر وهو يقصد أحد نهرى العراق (دجلة والفرات)، وهو لا يفرق في ذلك بين المسطحات المائية من حيث درجة اتساعها، وعذوبتها، وانفتاحها/ انغلاقها، وهى الأمور التي على أساسها تتم التفرقة بين (النهر ـ البحر ـ المحيط ـ البركة). ولأن الحكاية تحدث في بغداد، ولأنها أيضا تستخدم الزورق ـ وهو أصغر آلة بحرية ـ لذلك فهي تحيل على النهر لا غيره . فإذا ما استخدم (**السفينة**)، فإن ذلك يدل على الاحياز المائية الواسعة، ولذلك فهو يستخدم هذه اللفظة في الرحلات الطويلة التي تقطع المسافات الشاسعة . ولهذا نرى الرحلة المتوجهة من الهند لخراسان ـ وهى مسافة قطعا طويلة ـ تستخدم فيها السفينة "فأخذ كل ما يصلح من الأمتعة والهدايا وصنع سفينة عظيمة وركب الشيخ ومن معه فيها وأقلعوا وسافروا بريح طيبة مدة شهرين كاملين" [95] . تدل لفظة سفينة، والموصوفة بالعظمة، مع حملها لكم هائل من البشر والهدايا والأمتعة، بالإضافة لإبحارها لمدة شهرين على استخدامها في السفر الطويل المبحر في المسطحات المائية الواسعة.

ويحرص السارد على التذكير بالرياح كقوة دافعة لحركة السفينة وسيرها الآمن؛ فعندما تكون الرياح طيبة تبحر السفينة وتسير حتى تصل لمرساها البرى، وإذا أراد السارد التوقف في الحيز المائي لمتابعة بعض الصعوبات والانحراف على بعض الجزائر لمشاهدة عجائبها، جعل من الريح عاصفة مهلكة، معطلة لحركة سيرها.

وفى الفضاءات البحرية الواسعة تتعرض السفن للعديد من الأخطار والمشاهدات، بل إن الإبحار نفسه في بحار (الدم ـ الظلمات) ـ وهى أوصاف السارد ـ هو أهم هذه الأخطار؛ فإذا ما فارقت السفينة فضاء البر الثابت لفضاء البحر المتحرك، تحولت الجزائر الجامعة بين الفضائين لبؤرة مكانية تتجمع فيها مشاهدة العجائب والأهوال، والتي تعد زادا حكائيا لكل من تكتب له السلامة من رحلة بحرية "غدا إن شاء الله نصير إلى جزيرة عظيمة كثيرة الأشجار والثمار ولكن لا يستطيع أحد أن يصل إليها لأن عفريتا من الجن يعمرها "(96).

وتتميز معظم الجزائر الوارد ذكرها على لسان السارد بعدة أمور أهمها:

1- أنها جزائر واسعة، تتوسط البحار، تمتلئ بالأشجار والثمار وينابيع المياه، وهى تلعب دور المحطات/ الترانزيت، التي ينزلها أهل السفن للتزود بالمياه والمؤن، وكذلك للاستراحة من طول الرحلات البحرية.

2- تتخذ العفاريت والمردة من بعض هذه الجزائر فضاء لسكناها .

3- تطلسم بعض هذه الجزائر بالعديد من الطلسمات السحرية، والتي تلعب دور الراصد/ الحارس لكل غريب يقترب من هذه الجزائر؛ فهذه الجزائر منغلقة على نفسها، ولا يقدر على دخولها أي غريب "ولم يزالوا ستة أيام بلياليها حتى أشرفوا على جبل شامخ في الهواء، ملتزق بالسماء، قد ملأ الفضاء، وسد المستوى، وإذا في وسط الجبل غار عظيم وإذا في باب الغار صنم عظيم من النحاس وله عينان من الياقوت وبه كف قائم حذاء البحر لا يعلمون ما فيه غير أن له نورا ساطعا، فلم يزل المركب سائراً إلى أن حاذى الجبل كف الصنم فوقف بقدرة الله لا يروح ولا يجيء "(97). وقوف المركب يكون بحذاء كف الصنم، الذي يعد كفه ممسكا

للمراكب القادمة عن الحركة، فلا تستطيع الاقتراب من الجزيرة . والصنم طلسم سحري يلعب دور الراصد/ الحارس لمن بداخل الجزيرة عن من بخارجها .

4- تتعرض الرحلات البحرية (*) لخروج كائنات عجيبة وغريبة "فبينما هما يمشيان إذ سمعا في البحر دوكة عظيمة. فهربا ورفعا رؤوسهما ينظران وإذا بدابة قد أخرجت رأسها من البحر والتقطت جملة من أهل السفينة "(98) . ودابة البحر ـ كما يعتقد الباحث ـ ليست من العجائب، وبخاصة إذا ما تم وضعها في سياق الكائنات البحرية الضخمة، المفترسة، والمعروفة الآن لدى علماء البحار بسمك القرش أو الحوت. ويتكرر ظهور هذه الدابة في العديد من الفضاءات البحرية، فهي خطر محدق بالمراكب والسفن "واجتمعنا برجل كبير سافر البحر مائة سنة وقد عرف أهوال البحر فقلنا له يا شيخ في أي مكان نحن؟ فقد رأيناكم تتشاورون، فقال الشيخ أنتم والله في مكان صعب ولا يمكن الخروج منه إلا أن يشاء الله عز وجل ...[ثم] ظهر علينا في وجه البحر شيء مثل الجبل العظيم وهو مقبل نحونا، فقلنا للشيخ ما هذا المقبل إلينا؟ قال فبكى الشيخ وقال والله هذه دابة ملعونة وساعة تصل إليكم كل من دنا أجله وفرغ عمره اختطفته وابتلعته ثم تنصرف عنكم في يومكم إلى الغد وتعود وتأخذ آخر حتى يأذن الله بالخلاص وإن قاتلتموهم تكسر المركب وتهلككم "(99). يصف الشيخ العالم بأهوال البحر مكان وقوف السفينة بالمكان الصعب، وذلك لخروج الدابة الملعونة والتي رأى الباحث أنها كائن بحري ضخم (حوت ـ قرش)، وذلك لضخامتها واعتدائها على السفن والبحارة. والدابة الملعونة تلعب أيضا دور الحارس، الراصد للجزيرة بمنع دخولها أو الاقتراب منها.

ومثلما يزخر الفضاء البحري بالدواب الملعونة فإنه أيضا يزخر بعرائس البحر الرقيقة، تلك العرائس الأنثوية الجميلة والتي تفوق في سحرها وتدللها أجمل نساء البر "ونمت حتى طلع القمر وزهرت النجوم وخرجت من البحر جارية لم أر أحسن منها، شقراء اللون صغيرة العينين مطموسة الأذنين ما لها أصابع ولا عُجز وعليها شعر ألين

من الخز والحرير، فبهت أنظر إليها وهي تلعب على الشط وهي تغنى بشيء لا أفهمه والنغمة طيبة ثم رقصت أحسن رقص يكون "[100]. عروس/ عرائس البحر من الكائنات التي تمثل التشخيص العجائبي للفضاء البحري، وهي كائنات أنثوية، جميلة، ورقيقة، وإن كانت تتماهى مع العالم الأنثوي في الرقة والدلال والسحر والأنوثة، إلا أنها تفارق عالم المرأة الواقعي في عدة أمور فهي (مطموسة الأذن ـ ليس لها أصابع ـ ليس لها عجز ـ يمتلئ جسدها بشعر لين ـ تتحرك بالتزلق كالأسماك) . ورغم هذه الصفات التي قد تبدو منفرة/ غير أنثوية إلا أن لها من الجمال ما يجعل الرجال يشتهونها ويتمنون قضاء وطرهم منها " فبقوا كذلك النهار كله حتى جن عليهم الليل فسمعوا دويا عظيما من ناحية البحر فخافوا على أنفسهم وبقوا باهتين فإذا هم بجوار قد خرجنا من البحر كأنهن الغزلان الراتعة أم البدور الطالعة. قد أطلقن من الشعور إلى نصف الخصر . فلما نظر أهل السفينة قصدوا نحوهن فلم يهربن منهن واستأنسن بهن وتسلين معهن ... ولم يقدروا على إمساك إحداهن "[101].

والبحر باتساعه وانفتاحه، وجزائره وجباله، ومده وجذره، وألوانه وأمواجه، يمثل فضاء سطحيا يقبع تحته فضاء آخر، يعد امتدادا له وإن كان مفصولا عنه. ويمثل العمق البحري مادة حكائية واسعة، ويمتد الخيال ليجعل من الفضاء التحت بحري فضاء لا يوجد ما يناظره في البر. إذ لا يوجد فضاء تحت برى إلا في حالات محدودة، مثل فضاء الكنوز والدفائن. أما الفضاء التحت بحري فإنه يناظر الفضاء الفوق أرضي في ممالكه ومدائنه، وسكانه وعاداته وتقاليده، بل وفي حروبه وصراعاته ومنازعاته وكل مظاهر الحياة الأخرى، بل وتعد " أكثر قصص الخوارق شيوعا هي تلك التي تدور حول مدينة تحت البحر "[102] .

ولعل غرابة هذا الفضاء وتفرده عن باقي الأفضية الأخرى، هو ما جعل السارد يفرد له حكاية ـ وهي الحكاية الوحيدة في كلا الكتابين ـ خاصة (**جلنار البحرية**). وفي هذه الحكاية يرى القارئ سكان القيعان البحرية يخرجون ويتعايشون مع أهل البر

مثلما يعودون ويسكنون ويتحاربون ويحبون ويكرهون في فضائهم التحت بحري، بل وفى فضائهم جبال وجزائر؛ مثل الجزيرة المعطشة التي أسرت فيها جوهرة بدرا، وهى جزيرة مهلكة بالعطش والجدب رغم قبوعها تحت الماء .

وفى العالم التحت بحري يرى القارئ الطيور تحلق والحمام يهدل والقصور ترتفع، والملاهي والمعازف تنصب، والجواري ترقص. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على رغبة السارد الواضحة في مطابقة العالم التحت بحري للعالم الفوق أرضي، وهذا مما يحسب على السارد، لأنه إذا كان قد أبدع بخياله في تشييد هذا الفضاء إلا أنه لم يميزه أو يغايره ويؤسسه بشكل عجائبى أو غرائبي. ولذلك تكمن عجائبيته في وجوده فقط. والحكايات التي تتخذ من الفضاءات البحرية مادة لها **تتميز بـ:**

أ- هي غالبا حكايات عجائبية تلعب الخوارق والأساطير فيها دورا مهما .

ب- أن أبطالها ليسوا من العرب، بل من العجم، ولذلك يعتقد الباحث أن هذه الحكايات ذات أصل غير عربي، أى أنها مما تم ترجمته أو تعريبه ثم زيدت عليه بعض التفريعات، ولكن النواة غير العربية تظل أصلا لهذه الحكايات .

ج- أن هذه الفضاءات تمتاح من الفضاءات الصحراوية ـ التي هي الأصل في الجغرافيا العربية ـ أهم صفاتها وهو الاتساع والانفتاح والشساعة التي تنمحي فيها التفاصيل الدقيقة، وتتوه فيها الاتجاهات .

د- تلعب الفضاءات البحرية دور الفضاءات المتغيرة، في حين تبقى الفضاءات البرية ثابتة.

هـ ـ هي فضاءات ممتعة وجذابة سواء لمن يرتادها أو يسمع عنها .

و- تغيب الفضاءات السماوية، والتي تمثل الوجه الآخر للفضاءات البحرية، وعدم تصوير هذه الفضاءات يبقى الفضاءات البحرية، وحيدة، معلقة في فراغ وغياب، ولو كان السارد قد رسم وصور الكثير من هذه الفضاءات لكانت بضدها تتضح هذه العوالم .

ثالثا: فضاء المعارك

إدارة المعارك الحربية من الأمور المحببة لدى العامة من المستمعين في ساحات المدن أو في السهرات الليلية وقت رواية وتدوين هذه الحكايات. وتشبه المقاطع السردية المتعلقة بالمعارك الحربية أفلام الحركة/ الأكشن التي تستهوى عدداً غير قليل من مشاهدي الأفلام في أيامنا هذه. إنها تفتح العيون وتوقف الأنفاس وتزيد عدد نبضات القلب، وتجعل المتلقي في حالة انجذاب واستمتاع، ولذلك فهي من الحكايات التي يرى الباحث أن الراوي يوجهها إلى جمهور الشباب وصغار السن ممن يعجبون بالبطولات والصراعات والأحداث الساخنة. وكذلك يرى الباحث أنها من الحكايات التي كانت تنمو وتزدهر ويعلو صوتها وقت وقوع المعارك الحربية بين المسلمين وغيرهم. ولذلك فهي تستعيد المجد الحربي للإنسان العربي لتستنفر فيه الحماس والشجاعة ودفع الجبن وكراهية الموت . ولذلك يرى عبد الله إبراهيم أن البطل "يصار إلى العناية بوصف اكتسابه معارف تتعلق بالفروسية والقتال أو العلم" (103) .

ومن ناحية الشخصيات فإن هذه المعارك هي التي تميز البطل الحقيقي من المزيف "على أن ما لا مثيل له في خصائص البطل الشعبي، حسن بلائه في المبارزة، وحتى إذا حارب في صفوف الجيش، فهو يحارب الأعداء جميعا واحدا واحدا في آن واحد، ومن الخصائص اللازمة للبطل كذلك، أنه يكسب المعركة على الدوام، فهو البطل الأعلى الذي لا يقهر، على الأقل حتى نهايته" (104).

وتظهر قدرات البطل البدنية؛ حينما يقاتل الأشرار أو الكفار من الإنس والجن والمردة والعفاريت، وهو يسعى إما لتخليص حبيبته من أيدي قطّاع الطرق والخاطفين، أو تحرير أرضه من غزو المعتدين الآثمين كالروم والبطارقة. وهو يجوب الوديان ويخترق الغابات ويسير في الصحراوات وينتقل في البرايا والآجام والآكام وهو يحمل سيفه بيده .

والمعارك الحربية غالبا ما تدور في أماكن مفتوحة "فلما قربوا من الأرض ضربت القباب والفساطيط والأخبية فرأت الجارية عسكرا جراراً كأنه البحر الزاخر، فتعجبت مما رأت وبات الناس في تلك الليلة يحرسون "[105]. خارج مدينة نمارق وفي الميدان المفتوح يعسكر جيش سليمان بن عبد الملك، بينما قمر الأزرار تتحصن بجيشها داخل المدينة "وعمرت أسوار المدينة بالمجانيق والرعادات، والأقواس، معلقة، والسهامات مفرقة، والأبطال محدقة، وقد لبس الرجال الدروع الداودية، وجعلوا على رؤوسهم البيضات العادية، واعتقلوا بالرماح الخطية، وتقلدوا بالسيوف الهندية، والدروق اللمطية وركبوا الخيول المضمرة العربية في أرض تموج بالساكن وترتج بالقاطن. وقد رتب الملك نمارق جيشه وأصحابه وتهيأ للحرب "[106]. تصور اللغة الوصفية ـ المعتمدة على الوقع الجرسى للسجع ـ حالة من الحركة والضجيج المختلط بوقع (السيوف والدروع والأقواس والمجانيق والرماح والخيول والفرسان)، وتظل لأسوار المدينة خصوصية الحاجز الفاصل بين المعسكرين المتناحرين في ساحات فسيحة تسمح بتجمع هذا العدد الهائل من الجنود والفرسان وإقامة القباب والفساطيط والأخبية. وتدور المعارك الحربية بين فريقين كبيرين ؛ فجيش سليمان بن عبد الملك يضم أربعين ألفا، بينما يضم جيش الملك نمارق ثلاثين ألف محارب . ويحسم المعركة البطل الفرد، الذي تفوق قدرته الحربية قدرة الجيوش المعدة بالآلاف . وهذا البطل المحارب قد يكون خليفة المسلمين نفسه "فلما رأى القوم ذلك قاموا بالصياح والضجيج. فسار سليمان في أثر الفارس، فحط النقاب عن وجهه فإذا به أبوه عبد الملك بن مروان "[107]. أو صعلوكا من صعاليك العرب المتميزين في الحرب والضرب، أو ابنا للملك، أو حتى امرأة شجاعة .

وتتعدد أماكن هذه المعارك بتعدد صياغة الحكايات، حيث يتراوح وجودها ما بين فوقية (فوق الأرض) أو تحتية (تحت الأرض ـ تحت البحر) . والوديان هي الأنفاق التي يمر منها البطل للوصول إلى القصر المهجور أو المسحور أو المخبوء . وهي تناظر

الغابات في الحكايات الأوروبية، حيث تعد الغابات نبتا شرعيا للمكان والبيئة في هذه الحكايات. وفى الوديان يقابل البطل المانحين الذين لا يتخلون عنه بإعطائه الأدوات أو النصائح قبل مواجهة الأشرار. وإذا ما حدثت معارك في هذه الوديان فإنها تكون معارك متوسطة قبل الوصول للمكان الأم وحدوث المعركة الكبرى .

في واد الجندلى يحارب المقداد جيش مالك بن رباح بعدما قطع الطريق على قافلته التجارية المحاطة بالفرسان والأبطال في وادي الزهر، وفى المرتين يقاتل المقداد أعدادا هائلة من المحاربين، فهو يفني ثلاثمائة فارس ثم ينتصر على خمسمائة فارس ثم ألف. وهذا يؤكد حرص السارد على إظهار بطولة الفرد الخارق الذي لا تقهره الأعداد مهما كثرت.

في المدن توجد الساحات والميادين التي يتقاتل فيها الأبطال والشجعان، وهى ميادين مجهزة لكافة التدريبات العسكرية "فلما سمعوا مقالة الملك تبادروا وشدوا خيولهم ولبسوا لامة حربهم وبادروا إلى خيولهم فركبوها وخرجوا إلى ميدان الحرب ومقام الطعن والضرب "[108]. لقد أعلن الملك جائزته لمن يقتل المقداد في ساحة حرب المدائن، عاصمة الفرس، التي جلس كسرى في أحد جوانبها هو وجموع غفيرة من العامة والفرسان، لمشاهدة هذه المعركة حامية الوطيس.

وميدان الحرب ومقام الطعن والضرب ـ على حد تعبير السارد ـ ليس ميدانا معدا للحروب مع الأعداء ولكنه أشبه بساحة التدريب التي يعد فيها الفرسان للمعارك مع الأعداء . وغالبا ما يكون هذا الميدان على أطراف المدينة، كما أنه واسع لدرجة تسمح بتقاتل عدد لا يقل في كمه عن عدد المتقاتلين في الحروب. وهو علاوة على ذلك مجهز لاستقبال الملك ومن معه من الوزراء والقادة والفرسان وعامة الناس، إنه يشبه الإستادات الرياضية في الوظائف وإن اختلف عنه في الأغراض.

ويمتد فضاء المعارك الحربية ليشمل جغرافيا العالم الإسلامي التي سميت عند الفقهاء بديار الإسلام، وهى القسيم الشرعي عندهم لديار الكفر، وديار الكفر هي الفضاءات الجغرافية التي سعى المسلمون لفتحها وتعريف أهلها بالإسلام، ولذلك تعد

الفتوحات الإسلامية في هذه الفضاءات/ الديار الكفرية فضاء أصيلا للمعارك الحربية التي خرجت إليها الجيوش الفاتحة؛ فهـذا سـعيد البـاهلى يخـرج في جـيش عمـرو بـن العاص لمقاتلة كل من يخالف "عن دين الإسلام والإقرار لمحمد (ﷺ) بالرسالة، وكنت ممن جرد معه من جنده وأصحابه، فخرجنا إلى البصرة، وسرنا منها إلى عمان وسـاحل البحر وهو بحر الإسلام، ثم إن الأمير جمع عسكره وضـم أصـحابه وسـار إلى مـدائن الهند والسند والـصين وصـين الـصين، فوصـلنا إلى جزيـرة عظيمـة .... "(109). تمتـد الفتوحات الإسلامية أو المعارك التي يخوضها المسلمون لنشر دينهم إلى فضاءات بعيدة لدرجة لا يمكن معها تسمية المكان إلا عن طريق إضافته وتسميته بمكان قريـب منـه . وتشكل هذه الفضاءات الحربية إستراتيجية مكانية قادرة على إظهار البطولات الفردية والجماعية، وإن كانت جميعها تتمحور في فضاءات الشرق الأدنى، في حين تغيب هـذه الفضاءات بالكلية في جغرافيا الغرب الإسلامي والتي عرفت لديهم ببلاد الفرنجة .

رابعا : تاريخية المكان

يسعى السارد في الكثير من الحكايات إلى إثبات تاريخية المكان المتخيـل في سـرده عن طريق تتبع نشأة هذا المكان عبر التاريخ أو بذكر اسمه "إن تعـيين المكـان بتحديـد موقعه أو بذكر اسمه يحمل على الاعتقاد بحقيقة التخيل "(110)، بل ويكون السؤال عن المكان نفسه بوصفه مكانا فريدا ومتميزا في موقعه وبنائـه سـببا لـسرد الحكايـة ككـل. وهكذا يظل لإنشاء المكان سحره الخاص في الحكايـة؛ فالإنـشاء يعـد في ذاتـه مفتاحـا أو سلما يصعد عليه السارد وهو يضع حجر الأساس أثناء تـشكيله لفـضائه المتخيـل، أو الذي سيكون متحققا فيما بعد؛ فحديث (**المحليـة والموهـوب**) يـضم العديـد مـن الحكايات الرئيسية والفرعية ` وكلها تنشأ بسبب سؤال عمرو بن العاص عـن القـصر العظيم الذي شاهده عندما وصل لمنطقة عين شمس "لما دخل عمـرو بـن العـاص إلى مصر وانتهى إلى عين الشمس نظر إلى بناء عظيم وقصر قديم لم ير أعظم منه ولا أكـبر وإلى آثار عجيبة، وبجوار ذلك القصر صومعة راهب فأمر عمرو بن العـاص أن يـأتوه

بالراهب .... قال عمرو أحببت أن تخبرني بخبر هذا القصر والسبب في بنيانه ونباته وأشجاره وتدبير خلجانه فإني أرى من آثاره عجبا، فقال مطرون لقد سألتني أيها الأمير عن خبر عجيب وشرح طويل فيه عبرة للمعتبرين وفكرة للمفتكرين وأنا أذكر للأمير أيده الله ما بلغني من خبره وأقص عليه ما أتاني من أمره وأخبر الأمير أيضا خبر القصر القديم المعظم الجسيم الذي بنى هذا القصر عليه وسبب نقض أساسه وأركانه واسمي له اسم ملكته وأشرح له قصته ليراه كالبيان "(111). لقد اتخذ الراوي من بناء القصر وتشييده مدخلا يقص به الراهب العديد من الحكايات، فمن بناه؟ . ولمن بناه؟. ومن أشرف على بنائه؟. ومن عاش فيه؟ . وقبل ذلك السّير الحكائية لكل الشخوص الإنسانية والحيوانية والأسطورية، يعد مدخلا محيطا بالحكاية الهيكلية الكبرى . ثم يشرح الراهب في نهاية الحكاية ما أراد عمرو بن العاص معرفته عن القصر "فعملت عليهم حيلة في أن تتخذ لنفسها حصنا منيعا تتحصن فيه منهم وتمتنع من كثرتهم وتخلو فيه مع الموهوب، وكانت السحرة في الوقت الذي سخرهم فرعون يسكنون سمنود وأعمالها فكانوا فرقتين، فقالت فرقة تكون الملكة عندنا في ديارنا وقالت الفرقة الأخرى لا بل عندنا! فلما رأت اختلاف الناس جمعت أهل الرأي والمشورة من قومها فشاورتهم في موضع يبنى فيه قصر بين بلدان السحرة وأهل المملكة لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء وليكن سعى الجميع إليه، فلم يجدوا أحسن ولا أوسع من موضع هذا القصر، وكان هذا القصر قد غلب على صخراتها جميع الهوام من الحيات والعقارب والوحوش وسكنها الجان فغلبت على جزائر بحرها التماسيح، فأشاروا عليها أن تبنى هنالك قصرا على ما تحب، فدعت بحاجب لها يقال له النون فأمرته ببنائه وحدت له حدودا ووصفت له ما تريد من علوه وسمكه وارتفاعه وامتناعه، فسارع لأمرها وعادت هي بالعطاء الجزيل على أهل مملكتها ورجال دولتها فاستعبدتهم بعد أن كادوا يخرجون من دولتها وعن طاعتها، فلما همّ النون بالبناء وأخذ فيه لم يستطع لكثرة الهوام المتغلبة عليه، فجمعت السحرة وشاورتهم في أمر الهوام فقالوا لها إن الهوام والحيات لا تظهر إذا سمعت صياح البوم، فجمعوا البوم

وأطلقوها في المعطب ففرقت ما هناك من الهوام وأصيد الوحش وخلت الأرض وقلعت الحجارة وبنت القصر، فكان أعرض جداره سير عشرين فارسا ... وعرض القصر ثلاثة أميال في تربيع ذلك، وجُعلت له أربعة أبراج على أركانه في كل برج منهم موضع مبيت ألف فارس كلهم بالسلاح وجعل في أعلاه ألف شرافة رأس الشرافة جولان فارس بفرسه وفي وسط كل شرافة حفرة عظيمة توقد فيها النيران، وجعل جداره الغربي في وسط النيل وجعل لها بابان باب للخاص والآخر للعامة ولا يصل إليه أحد إلا في المراكب، ولم يكن حينئذ جزيرة وإنما كان هذا البحر الجاري من وراء الجزيرة وأجرى نهرا في وسط القصر يدخل من قلبه ويخرج من نحره، فلما باد هذا القصر صارت هذه الجزيرة على ردم بنيانه وتنقل البحر فبعد عن مكان القصر، وجعل من ناحية البر بابا للصيد والنزهة، وكانت أبوابه من النحاس مطلية بالذهب على رأس كل باب قبة عظيمة من الفضة مغشاة بأنواع الديباج وعلى رؤوس القباب طير عظيم إذا دخلته الريح يصفر ويفتح كل باب منها ويغلقه أربعين رجلا، وبنى في وسطه جوسقا عظيما ارتفاع سمكه أربعون ذراعا وتربعه أربعون ذراعا وجعل بأعلاه قبة من الذهب لها أربعة أبواب من الصندل والعرعر والساج الأصفر والأبنوس والعود الهندي قد غشاها بالسطور والديباج المثقل وعلى رأس القبة صقرا من النحاس مدبر بالحكمة يدور مع دوران الريح ويصفر، فكانت تجلس في تلك القبة فتنظر من يقدم من الطرقات إلى مصر في بر وبحر على أربعة أميال، وملء القصر جوار حسان، ثم حمل النون إليها جميع ملكها واتخذ لها كنيسة إلى جانب القصر لها ألف درجة بعدد وزرائها فإذا طلعت تلك الكنيسة يقف على كل درجة من درجها وزير حتى تخرج من قرباناتها، ثم علق فيها ألف قنديل من الفضة وأوقدها من الزنبق وصور فيها صور الأنبياء والصالحين وجعل برسمها مائة صقلاب من صقالبة الروم يخدمها وبنى لجميع الناس عشر كنائس يجتمعون إليها، وغرست حول القصر أشجار نخل وزرع وفجر لها الخلجان، فلما فرغ من ذلك جعل من حولها طلسمات للحيات

والسباع وجميع الهوام والتماسيح فلم يكن بقرب القصر شيء من هذه الهوام والأصناف، وجعل حول القصر مصلحتان من الحرقة إلى بولاق"(112)

المقطع السابق ـ على طوله ـ قد يجيب عن كل الأسئلة المتصلة ببناء القصر:

1. فهو مبنى لتخلو فيه الحلية بالموهوب، بعدما مات أبوها وثار عليها أهل السحر من ناحية، وأهل المملكة من ناحية أخرى، فهو إذا مكان للاختباء والاختلاء والعشق .
2. وهو يتوسط مكان الثوار المختلفين عليها، والقاصدين إليها، فهو إذا أشبه بالبؤرة/ الكعبة التي ينشدها الجميع، أو النواة الذرية التي ينجذب الكل حولها .
3. يمثل بناء القصر، العمار الذي حوّل المكان الخراب، من مكان تسكنه الوحوش والهوام والحيات، إلى مكان جذب وتلاق وحياة، وهو بذلك يتماهى مع بناء الكعبة، التي حولت الصحراء الخالية من الزرع والماء لمكان مقدس ومعمر وجذاب .
4. يتسم بناء القصر بالاتساع والفخامة والارتفاع، وهى صفات تتلاءم مع اختياره سكنا لملكة مصر .
5. تمثل أبواب القصر الأربعة ـ والتي هي على حد تعبير باشلار (*) كون كامل للنصف مفتوح ـ عتبة فاصلة ومقدسة ـ بتعبير باشلار أيضا ـ بين الداخل والخارج، وهى أبواب تحدد الجهات الأصلية من ناحية، كما تمثل بوجودها إلى جوار القصر المصنوع بالحكمة/ العلم دور الحارس، المنذر لمن هو داخل القصر عن القادم من خارجه.
6. تمثل الكنيسة المبنية بجوار القصر، الجانب الديني الرامز لحياة الزهد والتقشف، بجانب القصر الدال على حياة البذخ والترف، ويعد تأكيد المهندس الباني له/ النون تأكيدا على اهتمام المصري عموما بالجانب الديني/ الروحي، بل وإبرازه كعلامة أخروية بجانب العلامة الدنيوية.

7. يعد الوجود المعاين للقصر، مفتاحا فنيا للولوج إلى داخل الحكاية بتفصيلاتها ومستويات سردها المازج بين الزمن (الماضي ـ الحاضر)، والمكان (القديم ـ الجديد)، والدين (الوثني ـ المسيحي ـ الإسلامي)، والشخوص (الرئيسة ـ الثانوية) .

وقد يسمى المكان **باسم شيء مميز له**، وذلك كما في قصر **العقاب**، الذي سمي بذلك لأن "على باب القصر طيرا على صفة عقاب مطلسم فإذا قرب أحد من هذا القصر يصيح ذلك العقاب "[113] . أو يسمى باسم **الوظيفة التي يؤديها**، وذلك كما في قصر **الشعاع** "وهو مطلسم على أربعين ميلا من كل ناحية وهو مصنوع من حجر المهاة فيطل عليها الجاهل بحيث ما طلعت الشمس إلا واحترق من شدة لمعان المهاة، وهو مما بنته الجن لصخر بن إبليس الأكبر"[114] . قصر الشعاع يؤذى من ينظر إليه، لأنه مبنى من حجر كالبلور المبرق وهو الذي يخطف الأبصار من شدة لمعانه، بعد سقوط أشعة الشمس عليه، فيسبب انعكاس الضوء الأذى للناظر. ولأن القصر فريد في بنائه، لذلك ينسبه السارد للجن المسخرة لابن إبليس الأكبر / صخر.

إن "تسمية المكان من ثم، أمرا لا مفر منه "[115] ولذلك **قد يسمى المكان باسم صاحبه**، وذلك كما في قبر النبي هود عليه السلام، وهو القبر الذي شاهده سعيد الباهلى وصحبه بجوار البئر المعطلة والقصر المشيد "ثم خرجنا من ذلك القصر المشيد والبئر المعطلة ونظرنا فيها وإذا طولها أكثر من ألف ذراع بالمالكي وهى منقورة في صخرة سوداء بزرح من أعلاها إلى أسفلها فقلنا هذه البئر من العجائب التي في الدنيا، ثم سرنا من تلك الأرض والقبر في كثيب رمل أحمر كأنه الدم وذلك الشجر يقطر دما إلا أن لها رائحة مثل المسك الأذفر وعند رأسه لوح من حجر منقوش فيه مكتوب هذا قبر هود النبي عليه السلام"[116].

قبر النبي هود خارج القصر المشيد والبئر المعطلة، وهو ليس بعيدا عنهما، أي أن البقعة المكانية التي تضمهما بقعة عجائبية تضم (البئر المعطلة ـ القصر المشيد ـ

قبر هود ـ الرمل الاحمر ـ الشجر المقطر دما برائحة المسك) . أما عن القصر المشيد والبئر المعطلة فهما مما ورد ذكره في القرآن الكريم (*) . وقد وظفهما السارد لخدمة قضيته التي يدافع عنها، والتي من أجلها نسج قصة سعيد الباهلى مع الراهب شمعون، ولذلك فهما ليسا بعيدين عن سياق الحكاية، بل هما يقويانها ويعضدانها، فكما أن مقابلة الراهب شمعون تؤكد على وحدانية الله والإيمان برسالة خاتم الأنبياء محمد (ﷺ)، فإن هذين المكانين يؤكدان على معاقبة الله لكل ظالم، متكبر، كافر بكتبه ورسله" وسرنا إلى أن انتهينا إلى البئر المعطلة والقصر المشيد فنظرنا إلى قصر هائل منيع مبنى عليه سور لم ير مثله ولا أعظم منه، فقسنا منه صخرة وإذا طولها، أربعون ذراعا بالذراع الأول في عرض مثل ذلك، وإذا بالقصر مملوء موتى وهم كثير على آسّرة من خشب العرعر"[117].

لقد توقف القرآن الكريم عن ذكر التفاصيل الخاصة بهذين المكانين، ولكن سياق الآية يؤكد على أنهما مما يخص القرية الظالمة، الخاوية على عروشها، نتيجة انحراف أهلها عن الطريق المستقيم، وفي مقابل هذا التوقف القرآني يسعى السارد لنسج الحكاية الخاصة بهذين المكانين لتتسق حكايته مع النص القرآني في الجوهر والمعنى مع اختلافهما في السرد والعرض ولذلك يرى د/ خطيرى " أن هناك الكثير من أسماء الأماكن والشخصيات، التي وردت في السيرة كانت معروفة في التراث العربي القديم، وكانت تدور حولها الكثير من الحكايات، التي تتضمن الغريب والعجيب "[118] .

وقد يسعى السارد لتتبع نشأة إحدى المدن المهمة، ولكن ذلك لا يعنى التتبع التاريخي المحض، بل هو يسعى لتغليب العجائبى والأسطوري، حتى يصبح التاريخ مجرد غطاء لا يرمز إلا للوجود المعاين على أرض الواقع. وقد حظيت مدينة الإسكندرية عن غيرها من المدن بهذا الاهتمام، فهي مدينة سحرية بناها أحد الملوك وهو " الهليفع بن المنكدر، وكان رجلا بصيرا بالسحر وعجائبه فأراد أن يبنى مدينة على

شاطئ البحر، ثم إنه أقام عملها برهة من الزمان وكان كلما ارتفع بناؤها بالنهار أصبح مهدوما من غد فأعياه ذلك فاغتم غما شديدا، فبات ذات ليلة على ساحل البحر فنظر في دواب مختلفة الألوان فمنهم من وجهه وجه إنسان وبدنه بدن سمكة ومنهم من رأسه رأس ثور ويديه يدي حمار ومنهم من وجهه وجه خنزير ويديه يد حية، ومنهم كهيئة مختلفة إنسان إلا إنه بفرد رجل وله إلية كإلية الخروف وليس يلحقهم شيء إذا عدوا، ومنهم مختلفة الألوان ولا يحصيها إلا خالقها فنظر إلى الدواب وهم يخرجون من البحر وهم يدورون بذلك البنيان فينقضونه حجرا حجرا ويرمونه في البحر ولم يزل يرصد ويتلطف إلى أن وقع بيده جارية بحرية من بنات البحر، فلم يزل يرفق بها ويلاطفها ويحسن إليها ولم يؤذها وسألها عن تلك الدواب وكيف الراحة منهم قالت أنا أصف لك ما يزيله وخل سبيلي ! فلم يفهم الملك كلامها فدعا بغلام له قد أهدى له من بلاد الهند من جزائر البحر فقال له ويلك يا غلام تعرف هذا الجنس. فقال نعم أيها الملك هو في بلادنا كثير، قال له وتفهم ما تقول؟ قال نعم أيها الملك إنما تقول اصنع عشرين صندوقا من زجاج واجعل في كل صندوق منها صورة بومة وخليها من البحر، فإن الدواب التي رأيت تهرب منها ولا تعود إليها قال فتعجب الملك من قولها وخلا تلك الجارية وصنع ما قالت فلم ير الملك للدواب رجعة ولا عودة وتم له ما أراد من بناء تلك المدينة وهي على حالها إلى وقتنا هذا وتعرف بالإسكندرية" (119) .

غلّفت الأسطورة بناء الإسكندرية عن طريق:

أ- ملك خرافي يدعى (الهليفع بن المنكدر)، بناها على الأساس السحري والعجائبي، فهي إذا مدينة سحرية، عجائبية .

ب- يتناص السارد في قصه بناء مدينة الإسكندرية مع حديث يأجوج ومأجوج (*)، وهم القوم الذين بنى ذو القرنين بينهم وبين بني البشر سدا، يحاولون هدمه بالنهار فينبني في المساء حتى يحين وقت خروجهم . ويصور الحديث النبوي قوم يأجوج

ومأجوج ـ والذين يرجع نسلهم إلى يافث (*) بن نوح ـ بأوصاف خلقية مشوهة كتلك المخلوقات التي يصورها السارد للراغبين في هدم الإسكندرية وقت بنائها .

ج- يتخلص الملك من تلك المخلوقات المشوهة والتي تحاول جاهدة وقف بناء هذه المدينة عن طريق نصيحة تقدم من كائن خرافي/ عروس البحر .

د- يؤكد السارد على انتشار / وجود هذه العرائس وقت بناء هذه المدينة، وهي من الكائنات التي لا يتعجب الهندي من وجودها لأنها موجودة بكثرة في بلاده، وهذا مما يحيل على توطن العجائبي في بلاد بعينها .

هـ ـ يتم فك شفرة اللغة العرائسية عن طريق مترجم، يتعرف عليها من خلال معرفته ببني جنسها المنتشرين في بلاده .

و- تنصح عروس البحر الملك بصنع صناديق سحرية، تلعب دور حائط الصد الرادع لهذه المخلوقات المشوهة، عن طريق إطلاق صناديق زجاجية، ترى الكائنات المشوهة من خارجها صورة البومة (**)، الرامزة في الأساطير للشؤم والخراب، فتولى هذه الكائنات بعيدا عن المكان.

ز- يختار السارد لبناء الإسكندرية ملك مغرم بعمل السحر، ويتماهى هذا الملك الخرافي/ الهليفع بن المنكدر مع الإسكندر الأكبر، ملك اليونان وقائدها العسكري الذي غزى العالم وفرض سطوته على المملكة المصرية، وكذلك مع ذي القرنين، القوى، المؤمن، الذي سخره الله لحماية الجنس البشرى . أي أن مثلث المُلك المكون من (الهليفع بن المنكدر ـ الإسكندر الأكبر ـ ذو القرنين) يتحد في (القوة، الإيمان، الإعمار) ويفترق في أن الأول خرافي والثاني تاريخي والثالث ديني.

خامسا: الفضاء المرجعي

" اقترح أنه لكي تكون إنسانا عليك أن تعيش في عالم مليء بأماكن ذات مغزى : لكي تكون إنسانا عليك أن تملك وتعرف مكانك " [120]. بهذا الاقتراح الذي طرحه مايك كرانغ يمكن الولوج للفضاء المرجعي الذي يحشد السارد الشعبي نصوصه بكثير من هذه الأماكن، أي تلك التي لها بعض الوجود الواقعي في عالم الحقيقة، فهي إذاً

الفضاءات التي "يمكننا العثور على موقع معين لها إما في الواقع، أو في أحد المصنفات الجغرافية أو التاريخية القديمة "[121] . ويحاول السارد عن طريق إيراد هذه الفضاءات بأسمائها أو تحديد موقعها أو ذكر صفاتها أو تتبع تكوينها/ تأسيسها إيهام المتلقي بواقعية الأحداث التي يقصها، ولما كانت هذه النصوص تقدّم في صورتها الأولى بشكل شفاهي بين متلق وسامع، لذلك يحاول السارد عن طريق ذكره بين الحين والآخر لهذه الفضاءات ذات الصبغة المرجعية، إثبات صحة حكايته أو بتعبير أدق روايته، إذ يرسخ في ذهن المتلقي في الحكي الشفاهي صحة الرواية عن طريق سندها المعنعن من ناحية وصحتها المرجعية ببعض اللفتات الجغرافية والزمنية التي تعادل في ذهن السامع ما استقر عليه علماء الحديث (بدراية الحديث)، ودراية الحديث هي القسيم الشرعي للرواية والتي بهما تكتمل صحة الحديث أو الحكاية التي يحاول السارد تثبيتها في ذهن المتلقي بإيراده لهذه الأماكن ذات البعد المرجعي .

ويعد ذكر اسم المكان أحد أهم المقومات التي تدفع لتحديد مرجعيته ولذلك يقول شارل كريفل "إن اسم المكان يؤكد صحة المغامرة التي تجرى فيه، فكل ما يتصل به أو يدخل فيه فهو حقيقي . لكن الاسم الذي يجعل للمكان يؤكد في الوقت نفسه فرادة هذا المكان ويضفى عليه طابع الدرامية "[122]، فذكر المكان باسمه المعروف في الواقع، بالإضافة لذكر بعض ملامحه وصفاته وتشكلاته، يعد دليلا على مرجعيته الجغرافية . وقد اهتم السارد في كلا الكتابين ـ موضع الدراسة التطبيقية ـ بذكر اسم هذه الأماكن، **والجدول الآتي يوضح ذلك .**

مائة ليلة وليلة	الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة
الهند (12) ـ بغداد (12) ـ دمشق (7) ـ البصرة (7) ـ الشام (6) ـ مصر (2) ـ الإسكندرية (1) اليمن (1) ـ اليونان (1) ـ العراق (2) ـ القيروان (1) ـ اللاذقية (1) ـ نجران (1) ـ خراسان (4) ـ السند (3) ـ صنعاء (1) ـ الصين (1) ـ أصفهان (1) ـ أبابيل (1) ـ الأبلة (1) ـ بابل (1) ـ البرقة (1)	مصر (42) ـ الشام (8) ـ دمشق (18) ـ البصرة (47) ـ بغداد (22) ـ الهند (12) ـ الصين (1) ـ عمان (6) ـ العراق (4) ـ خراسان (3) ـ البحرين (2) ـ السند (6) ـ اليمن (8) ـ صين الصين (2) ـ الرملة (1) ـ عين شمس (3) ـ الإسكندرية (1) ـ بيت المقدس (7) ـ بعلبك (2) ـ سمنود (2) ـ أخميم (1) ـ بولاق (1) ـ القلزم (3) ـ قرطبة (1) ـ الطائف (1) ـ الأندلس (1) ـ الحجاز (2) ـ أنطاكية (1) ـ حلب (1) ـ قيسارية (1) ـ حمص (1) ـ الحبشة (1) ـ السودان (2) ـ البيت الحرام (1) ـ القدس (2) ـ فلسطين (1) ـ مكة (4) ـ عسقلان (1) ـ بلد الروم (1) ـ الأبلة (1) ـ الكوفة (1) ـ سدنديب (1) ـ ملطية (1) .

من الجدول السابق يتضح أن :

1 – يشترك الكتابان في ذكر **ثلاثة عشر** مكان مرجعي هي (الهند ـ بغداد ـ مصر ـ اليمن ـ العراق ـ خراسان ـ دمشق ـ السند ـ الشام ـ الصين ـ البصرة ـ الاسكندرية ـ الابلة). وينفرد النص المئوي بذكر **تسعة** أماكن هي (اليونان ـ القيروان ـ اللاذقية ـ نجران ـ صنعاء ـ أصفهان ـ أبابيل ـ بابل ـ البرقة). ويحفل نص الحكايات بذكر **ثلاثين** مكانا هي (عمان ـ البحرين ـ صين الصين ـ الرملة ـ عين شمس ـ بيت المقدس ـ بعلبك ـ سمنود ـ اخميم ـ بولاق ـ القلزم ـ قرطبة ـ الطائف ـ الأندلس ـ الحجاز ـ أنطاكية ـ حلب ـ قيسارية ـ حمص ـ الحبشة ـ السودان ـ البيت الحرام ـ القدس ـ فلسطين ـ مكة ـ عسقلان ـ بلد الروم ـ الكوفة ـ سرنديب ـ ملطية) .

مائة ليلة وليلة	الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة
الهند (12) ـ بغداد (12) ـ دمشق (7) ـ البصرة(7) ـ الشام (6) ـ مصر(2) ـ الإسكندرية (1) اليمن(1) ـ اليونان(1) ـ العراق (2) ـ القيروان (1) ـ اللاذقية (1) ـ نجران(1) ـ خراسان (4) ـ السند(3) ـ صنعاء (1) ـ الصين (1) ـ أصفهان(1) ـ أبابيل(1) ـ الأبلة (1) ـ بابل (1) ـ البرقة (1)	مصر(42) ـ الشام (8) ـ دمشق (18) ـ البصرة (47) ـ بغداد (22) ـ الهند (12) ـ الصين (1.) ـ عمان (6) ـ العراق (4) ـ خراسان (3) ـ البحرين (2) ـ السند (6) ـ اليمن (8) ـ صين الصين (2) ـ الرملة (1) ـ عين شمس (3) ـ الإسكندرية (1) ـ بيت المقدس (7) ـ بعلبك (2) ـ سمنود(2) ـ اخميم (1) ـ بولاق (1) ـ القلزم (3) ـ قرطبة (1) ـ الطائف (1) ـ الأندلس (1) ـ الحجاز (2) ـ أنطاكية (1) ـ حلب (1) ـ قيسارية (1) ـ حمص (1) ـ الحبشة (1) ـ السودان (2) ـ البيت الحرام (1) ـ القدس (2) ـ فلسطين (1) ـ مكة (4) ـ عسقلان (1) ـ بلد الروم (1) ـ الأبلة (1) ـ الكوفة (1) ـ سدنديب (1) ـ ملطية (1) .

من الجدول السابق يتضح أن :

1- يشترك الكتابان في ذكر **ثلاثة عشر** مكان مرجعي هي (الهند ـ بغداد ـ مصر
اليمن ـ العراق ـ خراسان ـ دمشق ـ السند ـ الشام ـ الصين ـ البصرة
الاسكندرية ـ الابلة). وينفرد النص المئوي بذكر **تسعة** أماكن هـ
(اليونان ـ القيروان ـ اللاذقية ـ نجران ـ صنعاء ـ أصفهان ـ أبابيل
بابل ـ البرقة). ويحفل نص الحكايات بذكر **ثلاثين** مكانا هي (عمان ـ البحرين
صين الصين ـ الرملة ـ عين شمس ـ بيت المقدس ـ بعلبك ـ سمنود ـ اخميم
بولاق ـ القلزم ـ قرطبة ـ الطائف ـ الأندلس ـ الحجاز ـ أنطاكية ـ حلب
قيسارية ـ حمص ـ الحبشة ـ السودان ـ البيت الحرام ـ القدس ـ فلسطين ـ مكة
عسقلان ـ بلد الروم ـ الكوفة ـ سرنديب ـ ملطية) .

2- ورد ذكر **اثنين وعشرين** مكاناً مرجعياً في النص المئوي، في حين ورد ذكر **ثلاثة وأربعين** مكاناً مرجعياً في كتاب الحكايات العجيبة. وقد ورد معدل تكرار ذكر هذه الأماكن **مائتي وسبع وأربعين** مرة في كتاب الحكايات العجيبة، في مقابل **ثماني وستون** مرة في النص المئوي. ويعد الحضور الكثيف لهذا المعدل دليلا من السارد على رغبته في تثبيت النص على أرض الواقع، على الرغم من التعميمات والتهويمات المبثوثة في النص لإعلائه نحو البعد الأفقي/الخرافي.

3- تعد **العراق** وملحقاتها (البصرة ـ بغداد ـ الكوفة ـ الابلة) . **ومصر** وملحقاتها (الإسكندرية ـ بولاق ـ سمنود ـ أخيم) . **والهند** وملحقاتها (السند ـ الصين ـ صين الصين) أكثر الأماكن التي ورد ذكرها في النصين، إذ يبلغ معدل تكرارها **مائة وأربع وتسعين** مرة . وهذا يدل على مدى ما لهذه الأماكن من أهمية خاصة لدى الراوي والسامع لهذه النصوص ؛ **فبغداد** مركز العالم وحاضرة الخلافة، **ومصر** قلب العروبة وحامية الإسلام **والهند** مصدر الإلهام والسحر والهناك البعيد. وإذا وضعنا في الاعتبار أن رأيا ـ ولو ضعيفاـ يذهب إلى أن هذه الحكايات كانت في الأصل هندية وأنها انتقلت عن طريق الترجمة والاتصال للعربية اتضح أن للهند مكانا خاصا، لا يقل في الأهمية عن الإقليم الإسلامي المتمثل في (العراق ـ مصر).

4- يغيب فضاء القرية والتجمعات البشرية قليلة العدد، صغيرة المساحات، وذلك في مقابل الحضور الكامل للمدينة وغوايتها، ولكن يبقى لهذا الحضور شكل الإطار الفارغ الذي يمثل حزمة تغلف الحكاية من دون تعمق حقيقي يتجادل مع جميع أو أغلب مفردات هذا المكان، ولذلك يقول جمال الدين بن الشيخ: "إن الحكاية لم تقل شيئا عن المدن، مثلا، قيل القليل جدا عن البيوتات والأسواق والألبسة. وهذا، ربما لان تطور المحكى ينتمي قطعا، إلى ما هو شفوي، ذلك أن النص

المكتوب يدون الأهم دون أن يطور بنفسه النقط الممكن بسطها[123]. **ومن أكثر الأماكن حضورا له دلالة :**

1. **فضاء بغداد**

اهتم السارد الشعبي بإدارة جزء كبير من أحداث حكاياته في مدينة بغداد، وذلك لما تمثله هذه المدينة من أهمية في نفس المتلقي؛ فهي مركز الحكم السياسي، ومقر إقامة الخليفة، بالإضافة لدورها الثقافي المتمثل في ازدحامها بالعلماء والمترجمين والشعراء والكتّاب ومجالس العلم وبيوت الحكمة والمدارس وخزائن الكتب وغير ذلك من الإشعاعات الثقافية وبخاصة في العصر العباسي. فضاء بغداد وغيرها من الافضية المرجعية أفضية يمكن للقارئ اختراعها وتصورها طالما أن" قراءة الأدب لا تقتصر على مجرد وصف هذه الأقاليم والأماكن في حالات عديدة فهي تساعد على اختراع هذه الأماكن "[124] .

في بغداد يتجول السارد ليرصد بعض ملامح الأمكنة المشكلة لهذا الفضاء . بغداد كما تصورها النصوص مدينة **واسعة** بها العديد من **الفنادق** التي ينزل فيها الغرباء والمسافرون والقادمون من كل فج عميق؛ فالفتى المصري في حكاية **(غريبة الحسن مع الفتى المصري)** يخرج من مصر بحثا عن حبيبته المفقودة "فيقطع الأرض بالطول والعرض والرفع والخفض إلى أن وصل إلى بغداد ودخل المدينة ونزل في أحسن الفنادق حتى استراح من التعب "[125] . إن تفضيل السارد للفندق النازل فيه الفتى المصري عن غيره من الفنادق يدل دلالة ضمنية على كثرة عدد الفنادق الموجودة في بغداد، وهذا ليس بالغريب على مدينة بحجم بغداد، هذا من ناحية، كما أن التفضيل في حد ذاته يدل على وجود العديد من الفنادق التي تتدرج مكانتها بين الفخامة والوضاعة من ناحية أخرى.

وفى بغداد **سوق/** أسواق كبيرة، يضم أصحاب المهن والحرف والتجار القادمين من كل مكان بغرض البيع والشراء ونقل المعلومات والثقافات. ولكل مهنة أو حرفة جزء محدد في السوق "ثم خرج يتحسس الأخبار من موضع إلى موضع حتى وصل إلى سوق العطارين"[126]. إذاً فللعطارين سوق أو جزء محدد من السوق. وللحلوى سوق خاص بها يبيع فيه ابن بنت على الجزار، بعدما قربه الشيخ الحلواني، وفرح به، وعلمه صنعة الحلويات "وعلمه الرطل ونصف الرطل والأواقى، وعلمه كيف يصنع الحلوى" [127] . لقد تمكن الفتى من شيئين أساسيين، علمهما إياه الشيخ، كي يستمر في تجارته :

أ- **الأوزان:** الرطل وأقسامه والأواقى وأقسامها.

ب- **صنعة الحلوى:** والتي كانت من الصناعات النادرة والمحببة، ولذلك صار كل ما "يطبخ يباع، فصار يبيع كل يوم أربعة قناطر من الحلوى والناس مزدحمون عليه" [128] .

ولعل قسم **النخاسة** وبيع العبيد والجواري، أهم الأقسام التي كانت تميز سوق بغداد، بل وأسواق العصور الوسطى كلها، وذلك عندما كان العبيد أهم ما يباع ويشترى في الأسواق؛ فهم متاع وزينة وقوة ودليل ثراء "وركب يتمشى في بغداد ويتفرج، فلما اجتاز بالكرخ وإذا بشيخ عليه ثياب بيض وعلى رأسه شرب مشدود الوسط، فقبل الأرض بين يدي محمد بن سليمان وقال يا مولاي المملوك رجل نخاس يبيع الجواري وقد حضر عندي جارية تصلح لمولانا الرشيد وأنا أريد أن تشرفني وتدخل إلى منزلي حتى أتميز عن أبناء جنسي وأهل زماني فما تصلح الجارية التي عندي إلا لك، فلم سمع محمد بن سليمان ودخل معه ودخل إلى حجرة النخاس فقعد محمد بن سليمان على السرير فباع النخاس جارية ومملوكا وخادما"[129].

والسوق مكان **للشهرة والتعارف**، يذهب إليه هارون الرشيد ووزيره بعدما "سمع بخبر الحلواني وجماله" [130] . إذاً فالسوق هو **بؤرة** بغداد ومركزها الذي تتناقل فيه الألسن ما يحدث في كل أنحاء المدينة. وما يحدث في السوق يصل خبره إلى قصر الخلافة، والذي لا يتوانى ساكنه/ الخليفة لحظة عن متابعة ما يحدث فيه.

والتجار في بغداد يعلم بعضهم البعض ؛ فالرشيد لا يثق في كلام التاجر المظلوم إلا بعدما يتأكد من شهادة التجار له.

"هل الناس يعرفونك؟ .

قال :

- يعرفني جميع التجار .

فأمر الرشيد بحضور التجار وسألهم عن الرجل فقالوا له:

- نعم نعرفه .

فأمر الرشيد بإطلاقه ودفع له عشرين دينارا " [131] . لقد أمر الرشيد بإطلاق سراح التاجر بعدما شهد له بالصلاح، إخوانه التجار الذين يعرفهم ويعرفونه بحكم اجتماعهم في العمل والتجارة في سوق واحد .

وأسواق بغداد عامرة بكل ما لذ وطاب، يدخله صاحب (**طريق الثروة**) ليشترى منها الخبز واللحم والنبيذ. وإذا كانت أسواق بغداد عامرة بكل ما لذ وطاب، إلا أنها أسواق قاسية القلب "فدرت بها [أي بالقفة] في أركان بغداد كلها فما أعطاني أحد فيها شيئا ورجعت بالعشى إلى دارى وليس معي شيء " [132] . قسوة قلب بغداد أمر منطقي، إذا علمنا أن هذه القسوة تتمركز في سوقها الذي لا يدفع دينارا ولا درهما إلا فيما يباع ويشترى ؛ فكل شيء فيها بثمن "فدرت أسوق بغداد فلم يعطيني فيها أحد شيئا إلا وقت صلاة الظهر " [133] . أما أن توهب الدراهم والدنانير هباء منثورا فهذا ليس مكانها على الإطلاق .

وفي كل ركن من أركان بغداد المترامية الأطراف أحد **الأبواب** (*) التي تمثل العتبة المكانية الفارقة بين الداخل فيها والخارج منها "وخرجنا من باب المدينة" (134). أي من باب بغداد المسورة، المحصنة، في وجه كل معتد أثيم. والسوق ليس فقط مكانا للبيع والشراء ولكنه أيضا مكانا **للفرجة والمتعة** "يا جعفر إني ضيق الصدر، وقد أحببت أن أتفرج في أسواق بغداد" (135). يرغب الخليفة/ هارون الرشيد في دخول السوق، ليسرى عن نفسه، ويذهب ما به من ملل وضجر، وهو يعلم أنه إذا دخل السوق فسوف يرى بشرا يتزاحمون وأناسا يبيعون ويشترون وغير ذلك من الأصناف البشرية التي قد تساوى في تعدادها تعداد الأصناف المعروضة للبيع والشراء .

وبغداد مدينة متسعة، تعيش فيها كل الطبقات، يتنقل السارد بين أزقتها وقصورها ومنازلها ليدشن حكاياتها وأحداثها "وما زال يمشي في أزقة المدينة حتى وصل إلى قصر المأمون" (136) . المقابلة التي يصنعها السارد بين الأزقة (الجمع) والقصر (المفرد) دليل على شساعة المدينة من ناحية، وقبولها للطبقات الاجتماعية المتفاوتة المستوى الاجتماعي والاقتصادي من ناحية أخرى .

وقد لاحظ الباحث غياب فضاء المسجد على الرغم من حضوره الطاغي في الثقافة الإسلامية على العموم، والهندسة المعمارية التي كانت تتمحور لحظة تخطيط كل المدن الإسلامية على إنشاء المسجد وقصر الخلافة باعتبارهما أساس الدين والحكم، ويرى الباحث أن فضاء المسجد ضاع من مخيلة الراوي الشعبي الذي طغى العجيب والغريب وكل ما هو مفارق للواقع على ذهنه لحظة الرواية التي كان يحرص فيها على جذب مستمعيه بكل ما أوتى من قوة .

2. الحمامات

وبغداد أو المدينة المدورة أو مدينة السلام كما يعرفها راوي حديث **(أبي ديسة الملقب بالعصفور)** ـ وهو يفتتح الحكاية بقوله: "كان في مدينة السلام بغداد" (137) ـ زاخرة بالحمامات التي هي جزء رئيسي وقار في العمارة المائية ذات الصلة الوثيقة

بالثقافة الإسلامية، الداعية للنظافة والتطهر وإزالة النجاسات والقاذورات المادية والمعنوية عن طريق الكثير من العبادات والفضائل. وتشكل الحمامات مرتكزا رئيسا في العمارة المائية التي كانت تضم كذلك السبيل والميضأة . وحمامات بغداد تنقسم إلى قسمين رئيسين **أحدهما خاص بالنساء**، كذلك الذي تذهب إليه ابنة الملك " وإنما أنا أبصر في نجوم بأنك رايحة الحمام " [138]. والآخر خاص **بالرجال**، وهو مثل الذي يعمل فيه خلطخ في حديث (**أبي محمد الموجود**) "ثم جاء إلى الحمام يعمل فيه " [139].

وكما تنقسم الحمامات بحسب الجنس لحمامات خاصة بالرجال وأخرى للنساء، فإنها تنقسم أيضا تبعا للمستوى الاجتماعي والاقتصادي إلى قسمين، أحداهما خاص **بالعوام والآخر للخواص** " ويكون من حمامات العوام فإنه تصلح له رائحته، فقال الرشيد احملوه في خفية سرا لا يعرفه أحد، فادخلوه الحمام فكان من الاتفاق أن الحمام هو الذي فيه خلطخ، فجاء محمد ومن معه وخادم وشمعة فأقعد في الخلوة وبخر الحمام بالند والعود " [140] . ولا يخفى على أحد أن حمامات الخاصة لا يدخلها العامة، في حين أن حمامات العامة مستباحة لمن أراد من الخاصة.

وقد يمتلك الخاصة من أصحاب المال والسلطة، وخاصة من طبقة التجار، حمامات خاصة في بيوتهم، كتلك التي يمتلكها التاجر في حكاية **(ابن التاجر مع الغربي)** " عندي صهريجا مليئا بالمال ذهبا أحمر ورباعا وديارا وحمامات وسفنا في البحر " [141] . إذاً فداخل البيوت أو القصور الفارهة حمامات " وفى داخل القصر حمامات " [142] . ولا تجعل هذه الحمامات أصحابها يخرجون للحمامات العامة المنتشرة في أحياء المدن .

وتُستخدم في الحمامات المياه والمنظفات والروائح، وهى جميعا تساعد على الراحة والاستشفاء والتطبيب " ووصف له الطبيب دخول الحمام " [143] . وفي الحمامات يتم استخدام البخور والند والعود لإخراج الداخل برائحة طيبة ومظهر حسن . ويتم

الاستحمام في داخل حجرات تستخدم الماء الساخن والبارد والبخار، عن طريق أنابيب ممدودة بالماء.

وفى الحمام قاعة استقبال تنقل المستحم من الهواء البارد للساخن والعكس بالتدريج حتى لا يصاب بأذى. والحمامات ظاهرة اجتماعية تستخدم في الأحزان كالموت، كما تستخدم في الأفراح والأعراس. وهو أحد الأماكن التي تشكل فضاء مدن العصور الوسطى وتميزها . وعلى الرغم من أن الحمامات كانت تشكل ظاهرة اجتماعية وحضارية ودينية في المجتمع الإسلامي الداعي للطهر والزينة والحفاظ على كرامة الإنسان وقت رواية وتدوين هذه النصوص، إلا أن محمد عبد الرحمن يونس يبالغ كعادته دائما ليلوى عنق بعض النصوص، بل وليصل إلى أحكام عامة ويقينية لا يمكن التثبت من صحتها، ومن ذلك اعتباره أن الحمامات تمثل فضاء جنسيا في النص الالفليلى كما أنها "ترتبط عموما بدلالات وإيماءات جنسية" (144).

3. قصر الخلافة

قصر أو قصور الخلافة كما يذكرها السارد في أكثر من موضع أحد أهم التشكيلات المكانية التي تمثل حلقة مهمة في تشكيل الفضاء المكاني لبغداد أو غيرها من حواضر الخلافة الإسلامية في العصرين (الأموي والعباسي)، وهو من الأماكن المرجعية التي دخلها السارد ورآها رؤيا العين، وصفها ووصف من بها وما بها وأخذ عن طريق حكيه المتبئر حولها في إثارة السامع/ المتلقي، الذي كان ومازال متشوقا لسماع مثل هذه الحكايات، لأنه إذا تعذر أو استحال عليه دخولها جسدا ومادة، فإنه لا يستطيع مانع أن يحظر عليه دخولها بخياله وفكره.

في قصر الخلافة يظهر سرير الملك، وهو المكان المخصص للخليفة وحده، ولا يستطيع أو يجرؤ غيره ـ مهما كانت مكانته ـ أن يجلس عليه، لأنه لا يتسع إلا لخليفة المسلمين وحده "ودخلوا إلى القصر وجلس الرشيد على سريره الذي للخلافة" (145).

وقصر الخلافة محاط دائما بالحراس والجنود الذين يمنعون العامة من دخوله، ولذلك لا يدخله عليّ بن عبد الرحمن إلا في غفلة الحراس "وما زال يمشي في أزقة المدينة حتى

وصل إلى قصر المأمون . فقصد الباب فوجده مفتوحا والحراس نيام "[146] . والقصر ليس ببعيد عن مساكن العامة، لأن السير من الأزقة إلى القصر لا يستغرق وقتا طويلا على من يريد الوصول إليه. وفى القصر مقاصير ودهاليز يؤدى بعضها إلى بعض " ثم اخترق المقاصير حتى وصل إلى مقصورة "[147]. وفى إحدى هذه المقاصير يكون مجلس الخليفة الذي يحكم منه البلاد والعباد، وفيه أيضا يقضى أوقات لهوه وسماعه للحكايات " وإذا بهارون الرشيد راقد على سريره وسهل المحدث يحدثه فنام الملك ونام سهل المحدث "[148]. وقاعة الحكم لا يستطيع أحد الدخول إليها إلا بإذن الخليفة نفسه، وما أن يدخل المأذون له بالدخول حتى يُقبّل الأرض بين يدي الخليفة، والذي يجلس بجانبه الوزراء والمحدثين والمقربين من أمثال (جعفر البرمكى وسهل المحدث ومسرور السياف).

والقصر يضم عددا هائلا من **الخدم والعبيد والجواري**، التي يحق للخليفة الاستمتاع بهن وقتما شاء " ثم إنه كان للرشيد جارية رومية وقد أهديت له من بلاد الروم ما على وجه الأرض أحسن منها وهى بكر والرشيد قد تركها في قصره وهو يوعد نفسه بها "[149] .

والقصر يضم عددا هائلا من **الحجرات** " ثم أعطاه حجرة في دهليز القصر الخاص "[150]. وقصر الخلافة خاص بالخليفة وحده، أما أسرته ومن يخصه من بني عائلته فلهم قصور ملحقة بهذا القصر " وصعد إلى أن وصل إلى قصر الرشيد فدخل قصر الست زبيدة "[151] .

يتضح من تصوير السارد لقصور الخلافة أنه كان للخليفة بلاط ضخم سواء من حيث العمارة أو الحاشية أو الحرس أو الحريم، وقد اشتملت هذه القصور على قاعات العرش ودواوين الحكم ومجالس العلم والسمر واللهو والمنادمة، بالإضافة لدور الحريم ومساكن الجند والحدائق والمطابخ والمخازن والإسطبلات .

وبستان القصر من أهم ملحقات القصر " والحدر إلى بستان له تحت البلد ثلاثة فراسخ يقال له اللؤلؤة ولم يكن على وجه الأرض أحسن منه قد غرس فيه من كل ما دعى الله باسمه وكان قد عمل في وسطه قبة على أربعة أعمدة رخام وفى وسطها بركة بشازوران ومسينة فضة وعليها صور من الذهب والفضة يخرج الماء من أفواههم وأعينهم من الياقوت الأحمر والأزرق وما على وجه الأرض مثله "(152) . يجمع بستان اللؤلؤة كل أصناف الزينة والمتاع إذ يمثل " البستان فضاء آمنا بعيدا عن المدينة والجواسيس والفضوليين من جهة، وباعتباره فضاء جماليا مفتوحا على المياه والخضرة والتخطيط الجمالي الذي تشكله بنية الأشجار من حوله من جهة أخرى ... لقد كان البستان في الليالي فضاء جماليا تتعدد فيه الخليلات والزوجات "(153) .

ولذلك فهو يضم:

1- الأشجار والنباتات .

2- بركة الماء الاصطناعية .

3- أعمدة الرخام .

4- الذهب والفضة والياقوت .

5- التماثيل والطيور .

لقد اعتمد السارد في وصفه على تضمين مواضعات المكان المثالي الذي اقتفى أثره من الجنة " فالجنة هي قمة السلم الهرمي القيمى بالنسبة للمكان، وقد تأسس وصف الجنة في القرآن وأصبحت لها مقومات من حيث العناصر التي يتشكل بها المكان المثالي"(154). كما اعتمد على تضمين كل وسائل الإمتاع البصري والسمعي والشمى، فكل ما ذكر من أشياء يمكن مشاهدته أولا، وكذلك يمكن تمييزه عن طريق التدرج اللوني؛ (فالأخضر) بحضوره في الأشجار والنباتات يشكل الخلفية اللونية الأساسية، بينما يأتي اللون (الأصفر) بدرجاته ليحدد (الذهب والرخام والتماثيل)، ثم يأتي اللون (الأبيض) الفضي ليحدد (الفضة وبركة الماء)، بينما اللونين

(الأحمر والأزرق) علامات مضيئة وبراقة تنبعث من الياقوت. وإذا ما أضيفت ألوان الملابس التي ترتديها الشخصيات لباقي التدريجات اللونية اكتملت اللوحة البصرية، والتي تدعمها من الناحية السمعية، نغمات موسيقى وألحان اسحق الموصلي. ولأن البستان بالضرورة - غرس فيه من كل ما دعا الله باسمه - يضم الرياحين والنباتات العطرية الفواحة، بالإضافة للروائح الاصطناعية التي تتطيب بها الشخصيات، أمكن تلمس الجانب الشمي، ولتكتمل بذلك ملامح الصورة التي تحظى بكل درجات النعيم (البصري - والسمعي - الشمي) .

الهـوامـش

(1) د/ محمود طرشونة: مائة ليلة وليلة ـ مقدمة المحقق ـ مصدر سابق ـ ص 47 .

(2) مائة ليلة وليلة: ص 152.

(3) توماشفسكي: نظرية المنهج الشكلي ـ مرجع سابق ـ ص 180.

(4) بول ريكور: الوجود والزمان والسرد ـ مرجع سابق ـ ص46 .

(5) المرجع السابق: ص53.

(6) برنار فاليط : النص الروائي (تقنيات و مناهج) ـ (ترجمة) رشيد بنحدو ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط1 ـ د . ت ـ ص 110 .

(7) ديفيد لودج : الفن الروائي ـ مرجع سابق ـ ص 210 .

(8) نبيل حمدي الشاهد : البنية القصصية عند سليمان فياض ـ رسالة ماجستير ـ مخطوط ـ ص165 .

(9) د/ صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ـ مؤسسة مختار للنشر والتوزيع ـ 1996 ـ ص303 .

(3) عبد الوهاب الرقيق : في السرد (دراسات تطبيقية) ـ دار محمد على الحامي ـ تونس ـ ط1 ـ 1998 ـ ص 49 .

(11) مائة ليلة وليلة : ص 164 .

(12) المصدر السابق : ص353 .

(13) المصدر السابق : ص 93 .

(14) المصدر السابق : ص 98.

(15) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 271 .

(16) مائة ليلة وليلة : ص 138.

(17) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 174 .

(18) المصدر السابق : ص 270 .

(19) مائة ليلة وليلة : ص 358 .

(20) المصدر السابق : ص 319 .

(21) المصدر السابق : ص 296 .

(22) المصدر السابق : ص346 .

(23) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 29.

(24) تزفيتان تودروف : الشعرية ـ مرجع سابق ـ ص 49.

(25) جيرار جينت : خطاب الحكاية ـ مرجع سابق ـ ص 109 .

(26)عبد الوهاب الرقيق : في السرد ـ مرجع سابق ـ ص 55 .

(27) مائة ليلة وليلة : ص 107 .

(28) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 230 .

(29) المصدر السابق : ص267 .

(30) مائة ليلة وليلة : ص 113 .

(31) مائة ليلة وليلة : ص217 .

(32) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 231 .

(33) عبد العالي بو طيب : إشكالية الزمن في النص السردي ـ مرجع سابق ـ ص 140 .

(34) سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ـ مرجع سابق ـ ص 86 .

(35) برنار فاليط : النص الروائي ـ مرجع سابق ـ ص 112 .

(36) مائة ليلة وليلة: ص216 ، 217

(37) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 59

(38) مائة ليلة وليلة : ص 160 .

(39) والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ـ (ترجمة) حياة جاسم محمد ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط1 ـ 1998 ـ ص 164 .

(40) د/ السيد إبراهيم : نظرية الرواية ـ مرجع سابق ـ ص117 .

(*) انظر ـ جيرار جينت : خطاب الحكاية ـ مرجع سابق ـ ص 102 .

(41) د/ عبد الرحيم الكردي : الراوي والنص القصصي ـ دار النشر للجامعات ـ ط2 ـ 1996 ـ ص163

(42) د/ عبد الرحيم الكردي: السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا) ــ دار الثقافة للطباعة والنشر ـ ط1 ـ 1992 ـ ص 210 .

(43) مائة ليلة وليلة : ص 354 .

(44) المصدر السابق : ص 160 .

(45) حسن بحراوى : بنية الشكل الروائي ـ مرجع سابق ـ ص 166 .

(*) تعبير تونسي دارج ، معناه أكل الرفيق ، انظر معجم التعابير التونسية الدارجة ، والوارد في نهاية النص المئوي للمحقق د/ محمود طرشونة ص 437 ، 441 .

(*) تعبير تونسي دارج، معناه كيف ، انظر معجم التعابير التونسية الدارجة ، والوارد في نهاية النص المئوي ، للمحقق د/ محمود طرشونة ص 437، 441 .

(46) مائة ليلة وليلة : ص 376 ، 377 .

(47) د / محمود طرشونة : مائة ليلة وليلة ـ مقدمة المحقق ـ ص 38 .

(48) عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة ـ مرجع سابق ـ ص 163 .

(49) سعيد يقطين : قال الراوي ـ مرجع سابق ـ ص 255 .

(50) مائة ليلة وليلة : ص 118 .

(51) المصدر السابق : ص 120 .

(52) جى . سى . كوبر : حكايات الخوارق ـ مرجع سابق ـ ص 116 .

(53) مائة ليلة وليلة : ص 123 .

(54) المصدر السابق : ص 225 .

(55) المصدر السابق : ص 286 .

(56) فاروق خورشيد : عالم الأدب الشعبي العجيب ـ مرجع سابق ـ ص 49 .

(57) مائة ليلة وليلة : ص 286 .

(58) د/ سيزا قاسم : القارئ والنص (العلامة والدلالة) ــ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط 1 ـ 2002 ـ ص56

(59) مائة ليلة وليلة : ص 287 .

(*) انظر القصر المخصص للجان في حكاية ابن التاجر مع الغربي ص 378 ـ وكذلك الوادي الذي يعيش فيه العفريت خاطف الجارية ص 328 .

(60) مائة ليلة وليلة : ص 105 .

(61) مائة ليلة وليلة : ص 332 .

(62) على الشدوى : جماليات العجيب والغريب ـ مرجع سابق ـ ص 138 .

(63) مائة ليلة وليلة : ص 378 ، 379 .

(64) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 120 .

(65) مائة ليلة وليلة : ص 329 .

(66) المصدر السابق : ص 104 .

(67) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 207 .

(68) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 208 .

(69) المصدر السابق : ص 208 .

(70) عبد الفتاح كيليطو : العين والإبرة ـ مرجع سابق ـ ص 83 .

(71) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 124 .

(72) بوريس أوسبنسكى : شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي) ـ (ترجمة) سعيد الغانمى وناصر حلاوى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط1 ـ 1999 ـ ص 75 .

(73) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 120 .

(74) المصدر السابق : ص 125 .

(75) مائة ليلة وليلة : ص 158 .

(76) المصدر السابق : ص 159 .

(77) المصدر السابق : ص 160 .

(*) تتكرر تيمة الكنز المعنوي في حكاية المطلب الأول ص 59 ، 60 ـ وفى كنز المطلب الثاني ص 62 ـ وفى كنز المطلب الرابع ص 71 ـ وفى حكاية (سعيد بن حاتم الباهلى) ص 257 .

(78) مائة ليلة وليلة : ص 160 .

(79) المصدر السابق : ص 161 .

(*) استمد الباحث هذا المصطلح من أ.مول و إ. رومير ، واللذان اعتبرا أن الحيز الذي يحيط بالإنسان يشبه البصلة، والفرد يحتل قلبها، وتمثل الأماكن المحيطة به طبقات البصلة وتتسع هذه الطبقات كلما اتسعت مجالات أفعاله ونشاطه ـ انظر د/ سيزا قاسم : جماليات المكان ـ المكان ودلالاته ـ مع تقديم وترجمة لـ (مشكلة المكان الفني) بقلم / يورى لوتمان ـ مجلة ألف ـ (مجلة البلاغة المقارنة) ـ الجامعة الأمريكية ـ ربيع 1986 ـ ص 80.

(80) مائة ليلة وليلة : ص 420 .

(*) تتكرر تيمة الحصول على الكيمياء في (حكاية المطلب الأول) ـ الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة ـ ص60 ـ وفى مائة ليلة وليلة في حكاية (حديث الوزير وولده) (فأوقد الفحم على النحاس حتى صار أبيض ثم أخذ غبارا وألقاه عليه فصار كله ذهبا إبريزا) ص 156 .

(81) عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: مقدمة ابن خلدون ـ مرجع سابق ـ ص 1070 .

(82) مائة ليلة وليلة : ص 417 .

(83) المصدر السابق : ص 418 .

(84) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 62 .

(85) جى . سى . كوبر : حكايات الخوارق ـ مرجع سابق ـ ص 102 .

(86) ماهر البطوطى: الرواية الأم (ألف ليلة وليلة والآداب العالمية) ـ مكتبة الآداب ـ ط 1 ـ 2005 ـ ص250 .

(87) مائة ليلة وليلة : 421 .

(88) سعيد يقطين : قال الراوي ـ مرجع سابق ـ ص 265 .

(89) سيد عويس: الخلود في التراث الثقافي ـ مكتبة الأسرة ـ الأعمال الفكرية 1999 ـ ص 62 .

(*) انظر عادات دفن الميت وإقامة الجنازة في ـ أحمد رشدي صالح : الأدب الشعبي ـ مرجع سابق ـ من ص 272 إلى ص 277 .

(90) الحكايات العجيبة ولأخبار الغريبة : ص 341 .

(91) د/ عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة ـ مرجع سابق ـ ص 152 .

(92) فاروق خورشيد: عالم الأدب الشعبي العجيب ـ مرجع سابق ـ ص 115 .

(93) عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة ـ مرجع سابق ـ ص 287 .

(*) انظر أحاديث (الوزير وولده ـ جزيرة الكافور ـ الملك دارم) .

(94) مائة ليلة وليلة : ص 224 ، 225 .

(95) المصدر السابق : ص 79 .

(96) مائة ليلة وليلة : ص 325 .

(97) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 293 .

(*) يرى د/ أنور عبد العليم (أن هناك العديد من المؤلفات التي جمعت بين الوصف الجغرافي وبين ذكر عجائب المخلوقات والآثار والمعادن . وفى هذه الكتب مادة طريفة عن البحار والظواهر الطبيعية التي تحدث فيها، وقد عرفت هذه الكتب عند علماء الغرب تحت اسم الكزموجرافيا أو كتب العجائب **mirabilia** . انظر د/ أنور عبد العليم: الملاحة وعلوم البحار عند العرب ـ عالم المعرفة ـ العدد (13) ـ ط 1979 ـ ص 42 . وللمزيد انظر ـ القصص البحري وأدب الرحلات من ص 32 إلى 49 .

(98) مائة ليلة وليلة : ص 153 .

(99) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 103 .

(100) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 119 .

(101) مائة ليلة وليلة : ص 133 .

(102) فوزي العنتيل : عالم الحكايات الشعبية ـ مرجع سابق ـ ص 24 .

(103) عبد الله إبراهيم : السردية العربية ـ مرجع سابق ـ ص 117 .

(104) أ . ل . رانيلا : الماضي المشترك ـ مرجع سابق ـ ص 235 .

(105) مائة ليلة وليلة : ص 178 .

(106) مائة ليلة وليلة : ص 179 .

(107) المصدر السابق : ص 184 .

(108) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 216 .

(109) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 250 .

(110) شارل كريفل : المكان في النص - ضمن كتاب الفضاء الروائي - مرجع سابق - ص 83 .

(111) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 305 .

(112) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 330 ، 331 .

(*) انظر - غاستون باشلار : جماليات المكان - (ترجمة) غالب هلسا - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - بيروت - ط2 -1984 - ص 200 - جدل الداخل والخارج - من ص 191 - إلى ص206 .

(113) مائة ليلة وليلة : ص 159 .

(114) المصدر السابق : ص 150 .

(115) شارل كريفل: المكان في النص - ضمن كتاب الفضاء الروائي - مرجع سابق - ص 71 .

(116) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 257 .

(*) القرآن الكريم: ﴿ فَكَأَيِّن مِّن قَرْيَةٍ أَهْلَكْنَاهَا وَهِيَ ظَالِمَةٌ فَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَىٰ عُرُوشِهَا وَبِئْرٍ مُّعَطَّلَةٍ وَقَصْرٍ مَّشِيدٍ ﴾ سورة الحج - الآية 45 .

(117) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 257 .

(118) د / خطري عرابي: البنية الأسطورية في سيرة سيف بن ذي يزن - مرجع سابق - ص 52 .

(119) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 120 ، 121 .

(*) محمد بن إسماعيل البخاري : صحيح البخاري - مرجع سابق - باب قصة يأجوج ومأجوج - رقم (3346)- ص 438 .

(*) الكتاب المقدس - العهد لقديم - سفر التكوين - الإصحاح التاسع - من الآية 18 إلى الآية 28 .

(**) ترمز البومة، عند القدامى إلى المعرفة وهى رمز (أثينا ـ منيرفا) ربة الحكمة ... والبومة شعار السحرة في أوروبا الغربية وهى مقبرة كطير ذي فأل سيئ، انظر فيليب سيرنج: الرموز في الفن ـ الأديان ـ الحياة ـ ترجمة/ عبد الهادي عباس ـ دار دمشق ـ سوريا ـ ط 1 ـ 1992 ص 177 .

(120) مايك كرانغ : الجغرافيا الثقافية ـ ص 148 .

(121) سعيد يقطين : قال الراوي ـ مرجع سابق ـ ص 243 ، 244 .

(122) شارل كريفل: المكان في النص ـ ضمن كتاب الفضاء الروائي ـ مرجع سابق ـ ص 138 .

(123) جمال الدين بن الشيخ : ألف ليلة وليلة ـ مرجع سابق ـ ص77 .

(124) مايك كرانغ : الجغرافيا الثقافية ـ مرجع سابق ـ ص 66 .

(125) مائة ليلة وليلة : ص 196 .

(126) المصدر السابق : ص 196 .

(127) المصدر السابق : ص 349 .

(128) مائة ليلة وليلة : ص 349 .

(129) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 273 .

(130) مائة ليلة وليلة : ص 351 .

(131) مائة ليلة وليلة : ص 405 .

(132) المصدر السابق : ص 412 .

(133) المصدر السابق : ص 413 .

(*) لمدينة بغداد أربعة أبواب 1 ـ (باب الكوفة) جنوب غرب ـ 2 ـ (باب البصرة) جنوب شرق ـ 3 ـ (باب خراسان) شمال شرق ـ 4 ـ (باب الشام) شمال غرب ـ انظر د/ حسن الباشا : مدخل إلى العمارة والفنون الإسلامية ـ معهد الدراسات الإسلامية ـ د. ت ـ حول نشأة مدينة بغداد ـ من ص 54 إلى ص 61

(134) مائة ليلة وليلة: ص 416 .

(135) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 199 .

(136) مائة ليلة وليلة : ص 216 .

(137) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 161 .

(138) المصدر السابق : ص 163 .

(139) المصدر السابق : ص 270 .

(140) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 270 ، 271 .

(141) مائة ليلة وليلة : ص 356 .

(142) المصدر السابق : ص 160 .

(143) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 270 .

(144) محمد عبد الرحمن يونس: الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة - مرجع سابق - ص 150 .

(145) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 200 .

(146) مائة ليلة وليلة : ص 216 .

(147) المصدر السابق : ص 217 .

(148) المصدر السابق : ص 226 .

(149) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 262 .

(150) المصدر السابق : ص 262 .

(151) المصدر السابق : ص 259 .

(152) المصدر السابق : ص 259 .

(153) محمد عبد الرحمن يونس: الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة - مرجع سابق - ص 126 ، 127 .

(154) د / سيزا قاسم : القارئ والنص - مرجع سابق - ص172 .

الفصل الخامس

البنية السوسيولوجية في النص العجائبي



تــوطئــة

يسعى هذا الفصل إلى محاولة الربط بـين البنـى الداخليـة للـنص وبنيـة المجتمـع، وذلك اعتمادا على أن مفهوم البنية مفهوم متغير، مرن، وذو طـابع وظيفـي، وهـو إن كان مفهوما معتمدا لدى المدرسة الشكلية التي تهتم ببنية النص على المستوى الجمالي، إلا إنه أيضا مفهوم رئيس في الأبحاث الاجتماعية "إن جميـع أشـكال الأبحـاث المتعلقـة بالمجتمع، مهما اختلفت تؤدى إلى بنيويات"[1]. ولـن يكـون هـذا الـربط قـسريا متبنيـا لمفهوم الانعكاس الاجتماعي على صفحة النص كما يرغب الماركسيون، بل يحاول أن يقرأ الأدب في ضوء العلاقة الجدلية بين بنيات النص وبنيات المجتمع ولـذلك "قـضت البنيوية التوليدية، أو كادت، على خرافة الانعكاس للواقع الاجتماعي، وأكدت القيمة الجمالية للأعمال الأدبية، فلم تر فيها وثائق اجتماعيـة، تحاسـب علـى أساسـها ذمـم الكتاب أو ضمائرهم. ولم تفر من مواجهة الطبيعة التخيلية للأعمال الأدبية بل جعلتها ملمحا مميزا لكل عمل أدبـي أصـيل. وحاولـت أن تقـدم نموذجـا تـصوريا وإجرائيـا لدراسة التحولات الإبداعية التي تباعد ما بين العمل الأدبي والواقع الاجتماعي الذي يتصل به، وقدرت وجود توسطات وتعقيدات لا يتجاهلها إلا ساذج أو جاهل بطبيعة العمل الأدبي. ولذلك أكد جولدمان البنية الأدبية من حيث هي نقطة الانطلاق، وألح على أن البنية الواحدة يمكن أن تتحول إلى محتويات بالغة التباين والتنوع، ومع ذلك لا تفارق طابعها البنائي"[2].

إذا فالعلاقة بين الأدب والواقع علاقة تتسم بالحراك والتقاطـب، ولـذلك يـرى محمد رشيد ثابت أن "هناك ترابطا جدليا بين الأثر الأدبي والواقع المادي الذي ينـسب إليه، وبأنه لا وجود لظواهر تنشأ من عدم"[3].

ويستقى هذا الفصل معالم البنيوية التوليدية التي تسعى إلى "تعيين البنيات الدالـة داخل كل عمل أدبي وربطها بجماعة اجتماعية خارج العمل، وهى لا تكتفـي بـذلك،

حيث تسعى إلى إيجاد فهم أفضل للعلاقة بين النص والبناء الاجتماعي عبر الجماعة التي ينتمي إليها الأديب من خلال نوع من المراوحة بين داخل النص وخارجه "[4] .

وعلى الرغم من أنه يتعذر الوصول للوعي الفعلي والوعي الممكن، نظرا لكون النصوص المدروسة تنتمي لوعى جمعي لا فردى، ولنصوص خرافية أكثر منها واقعية، إلا أن ذلك لا يمنع من تتبع الشذرات النصية التي تضافرت في مجموعها لإنتاج بنية متماسكة، يرى الباحث أنه من خلالها يمكن استنباط صورة ولو ضمنية عن الوضع الطبقي والسياسي لدى رواية وتدوين هذه النصوص.

ولم يكن اختيار هذه الشذرات النصية اعتباطيا بقدر ما كان معبرا عن حالة الاستشفاف الثقافي والاجتماعي . وقد وقع الاختيار على هذه الشذرات باستخدام الرؤية الكونية حيث " لا يمكن لتاريخ الفلسفة أو الأدب أن يغدو علميا إلا عندما يملك الأداة الموضوعية المضبوطة التي تتيح لنا التفرقة بين الأساسي والعرض في الأثر المدروس وتستطيع الحكم على صلاحية هذه الأداة واستعمالها عندما لا يؤدى استخدامها إلى إقصاء مؤلفات ناجحة جماليا، على اعتبارها مؤلفات غير أساسية وهذه الأداة في رأينا هي: مفهوم الرؤية الكونية .... ويستطيع المؤلف لدى تطبيق هذه الرؤية الكونية على النص أن يميز فيه

أ- الشيء الأساسي في المؤلفات موضوع الدراسة

ب- دلالة العناصر الجزئية في مجموع المؤلفات "[5] . وبناء على استخدام مفهوم الرؤية الكونية تم اختيار العناصر ـ موضوع الدراسة ـ لاعتبارها عناصر أساسية غير عرضية، ولكونها متواترة لدرجة تنخلق معها العديد من الدلالات، بالإضافة لأنها الصق ببنية المجتمع عن غيرها .

لقد تم " اختيار الطعام لكونه شكلا من الأشكال المهمة الآيلة إلى تحديد هوية الجماعة وبيان مدى لياقتها "[6]. وقد كشفت دراسة هذا العنصر عن وجود تفاوت طبقي جعل العقل الجمعي يسعى للحلم بيوتوبيا الشبع والامتلاء. وتم اختيار الملابس

لأن الأزياء هي أيضا علامة الانتماء إلى مجموعة (اجتماعية ـ مؤسسية ـ ثقافية...) [7].
وقد اعتمد العنصران بالإضافة لعنصر الحلي على تشكيل مفارقة بين الواقع الاجتماعي الفقير وبين طموح الخروج من أسره باستخدام البنية الجمالية في النص السردي. وجاءت دراسة تقنية المسخ لتكشف بعدا ثقافيا يؤكد من ناحية على شفاهة هذه النصوص، كما يؤشر لغياب العلوم وانتشار الأمية من ناحية أخرى، بالإضافة لارتباط المجتمع العربي في هذه الفترة بروح الخرافة التي ظلت مستشرية ومتعلقة ببقايا الأساطير التي كانت سائدة.

أولا : الطعام في النص السردي

يدخل الطعام في النص السردي القديم بوصفه أحد المكونات التي تكسب النص روحا وواقعية، فهو يدخل بتجلياته ـ ذات الأطياف الذوقية بما فيها من حلو ومر وحار ولاذع .. الخ والشمية من قبيل المثير والمنفر .. وأطيافه البصرية من قبيل (الأحمر- الأصفر الأخضر ..) ـ لإعطاء النص مزيجا من الحس الواقعي وذلك بجذب أطرافه للعالم الأرض/ الحياتي أثناء فراره المستمر للتحليق في المافوقي. إنه وإن كان ديكورا ورقيا لا يستطيع القارئ إبصاره أو تذوقه أو شمه، إلا أنه يعد من قبيل المقبلات/ فواتح الشهية التي يستخدمها السارد الشعبي لجذب/ فتح نفس المتلقي لمزيد من السماع. وقد عد إ . م فورستر الطعام ـ بجانب الميلاد والنوم والحب والموت ـ واحدا من الحقائق الخمس الرئيسية في الحياة البشرية، إنه سلعة ذات حدين ولذلك يتساءل عما سيحدث لها في الكتب[*] .

والعلاقة بين الأدب والطعام علاقة قوية وقديمة، إذ يعد الطعام مرادفا لمعنى الأدب في الجاهلية، ومن ذلك قول طرفة بن العبد:

نحن في المشتاة ندعوا الجفلى لا ترى الأدب فينا ينتقر

وللطعام في النص السردي **وظائف** تتعدى وظيفة الإشباع في العالم الواقعي فهو يعبر عن **استقرار الأمر وثباته**، يحدث ذلك عندما ينتهي السارد من سرد حكايته،

فيقرر أن البطل ظل " في أكل هنى وشرب روى إلى أن أتاهم اليقين والحمد لله رب العالمين"[8]. تتكرر هذه العبارة في خاتمة **عشر**[**] حكايات في النص المثوي، في حين تغيب هذه الخاتمة عن (**الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة**). ولعل ارتباط خاتمة الحكاية وانتهاء أحداثها ببقاء الأبطال في أكل هنى وشرب روى ـ هو في ظني ـ دليل على أن وعى السارد يتجه تلقائيا للربط بين استقرار الأوضاع واستتباب أمنها الحدثى وبين البقاء لأكل أطيب الطعام وأهنأه. ويرى فرج بن رمضان أن الخاتمة السعيدة شرط رئيس لجنس العجيب " إذ مهما تحتشد الحكاية بالكائنات اللامرئية والأحداث الخارقة والأدوات السحرية فلا تعد عجيبة اجناسيا إلا متى أفضت في نهاية المطاف إلى خاتمة سعيدة وإن تعرض البطل في غضونها إلى معاناة وويلات ومحن ... وتعد النهاية السعيدة من الأهمية في الحكاية العجيبة بحيث تعتمد لدى غير واحد من الدارسين في تميزها عن غيرها من الأجناس السردية الغريبة منها في غير النهاية من الخصائص فهي عند بتلهايم مثلا مناط الفرق بينها وبين الأسطورة إذ هي تفاؤلية بالضرورة لأنها إنما تسرد تلبية لحاجة تحريرية ترفيهية بينما الأسطورة تشاؤمية "[9].

وعلى العكس من الوظيفة السابقة ـ الاستقرار ـ يستخدم السارد الطعام كتيمة أساسية تدل على **تغير الأحوال** وتبدلها، فالطعام مرآة تعكس مدى ما أصاب الشخصية من تحول وتغير " فما زال يأكل ويشرب ويلذ ويطرب حتى لم يبق له شيء لا دينار ولا درهم "[10]. وأرى أن استخدام السارد لتيمة الطعام الدال على تغير حال الشخصيات وانقلابها يعد من قبيل التناص مع النص القرآني لقوله تعالى: ﴿ وَكُلُوا وَاشْرَبُوا وَلَا تُسْرِفُوا ﴾[*] . فلقد أسرف البطل / على عبد الرحمن في استخدام الملذات الحسية/ الطعام والشراب ولذلك ضاع ماله وتغير حاله. وكذلك فعل الأشرف الذي ظل " يأكل ويشرب ويهب ويعطى "[11]، حتى انتهى به المطاف لأن لم يجد ما يأكله لمدة ثلاثة أيام، وكذلك فعل الرجل في قصة (**العاشقة**) " ـ وانهمكت في الأكل والشرب حتى أفنيت ما ترك أبي. وتركني أصحابي لقلة

الدراهم" [12] . لقد تحول الطعام والشراب من وسيلة للإبقاء على الحياة إلى غاية، تسعى الشخصية لتحقيقها . لقد تحولت الشخصية من إنسان يأكل ليعيش إلى إنسان يعيش ليأكل .

ويعد تقديم الطعام للضيوف بوصفه تعبيرا عن الكرم الذي اشتهر به العرب أحد الاستخدامات المهمة في النص السردي، فما أن يحل الضيف على المضيف حتى يقدم الطعام والشراب، وإن كانت الشخصيات لا تعرف بعضها البعض؛ فالفتى الدمشقي يقدمه للبصري بمجرد نزوله عليه ضيفا، وكذلك يفعل الدمشقي للبصري عندما يستضيفه دون سابق معرفة له. إنه واجب ينبع من طبيعة العربي، فما أن يحط الملك ووزيره على صاحب القصر في حديث (**الملك والغزالة**) حتى يقدم لهما. الإكرام المطلوب لأنه "قد وجب عليك إكراما" [13]. أي وجب على صاحب القصر أن يقدم لهما "موائد الطعام، [التي] عليها صحائف الذهب بأنواع الأطعمة" [14] .

وفي حكاية (**على الجزار**) يقدم على الجزار الطعام إكراما لهارون الرشيد ووزيره اللذين لا يعرفهما، إنهما فقط ضيفان حلا عليه فوجب عليه إكرامهما .

"ـ من أنتما .

ـ نحن ضيفان وغريبان .

فدخلوا إلى سيدهم وأخبروه . فخرج لهما وفرح بهما ورحب بهما وأدخلهما وأكرمهما ووضعهما في بيته ووضع لهما سفرة الطعام" [15].

وإطعام الطعام أحد أساسيات **إقامة العرس** [*] "وعمل أبوها وليمة عظيمة" [16]. يصنع الوليمة والد المياسة احتفالا بزواج ابنته من المقداد . وتمتد إقامة هذه الولائم لمدة سبعة أيام "ثم عمل وليمة فبقيت العرب يأكلون منها ويشربون منها سبعة أيام" [17]. إن طول وقت تقديم الوليمة يؤكد على مدى أهمية صانعها/ الأب، وكذلك على مدى أهمية المصنوعة لهما/ العروسان، على المستوى الاجتماعي المنعكس أثره في سرد الطعام الورقي. كما أن عدد الأصناف المقدمة ونوعيتها يدل أيضا على مدى ما يحظى

به أصحاب العرس من مكانة؛ فقمر الأزرار، ابنة الملك نمارق تقدم ليلة عرسها على سليمان بن عبد الملك "اثنين وسبعين نوعا من الطعام"[18] بل ويولم لعرسها وليمتين: إحداهما في مدينة نمارق، والأخرى في دمشق، وفي المرتين يصنع "مهرجانا عظيما، ذبحت فيه البقر والغنم، وسكبت فيه الخمور وضربت فيه الطنابر والعيدان والمعازف والشيران"[19] .

ويؤكد إطعام الطعام في الأعراس على مدى احتفاء السارد الشعبي بإظهار المباهج والأفراح والملذات في نصه الساعي لجذب أكبر عدد من المستمعين في السرود الشفاهية .

وكما يقدم الطعام في الأعراس يقدم في احتفالات **قدوم المولود** التي تذبح فيها الذبائح وتنصب فيها الولائم، فما أن ينجب الملك ولده/ الذكر الذي تمناه حتى يصنع "مهرجانا عظيما أكل فيه الناس حاضرة وبادية"[20]. ومثلما يستخدم الطعام في أوقات الفرح والاحتفالات، يستخدم الامتناع عن الطعام والشراب دليلا من الشخصية على **حزنها** ويئسها من مواصلة الحب "وانصرفت حزينا كئيبا ممتنعا عن الطعام والشراب والرقاد مما قد وقع في قلبي"[21] . لقد امتنع الأحدب عن تناول الطعام حزنا على حبه غير الموصول مع المرأة التي أحبها. وكذلك امتنعت المحلية عن تناول الطعام بسبب بعادها عن الموهوب/ الحبيب "وامتنعت من لذيذ الطعام وبارد الشراب"[22] .

وقد يكون الامتناع عن تناول الطعام والشراب **وسيلة تهديد** لقضاء حاجة ما ؛ فالشيخ أبو الحسن يهدد بالامتناع عن تناول الطعام في حضرة عمير حتى يقضى له حاجته التي أتى إليها "فقلت والله لا ذقت لك طعاما ولا تجرأت لك على زاد حتى تقضى لي حاجتي"[23]. وهكذا يؤكد السارد في أكثر من موضع [*]على أن الامتناع/ التهديد عن تناول الطعام أحد وسائل الاعتراض والضغط والحزن التي تمارسها الشخوص لتلبية حاجاتها ومتطلباتها. إذاً فالطعام شريك أساسي في كل مناسبة، إنه علامة اجتماعية [**] على الفرح بقدوم المولود وإقامة الأفراح وإكرام الضيوف

وتزجية أوقات الفراغ وعند الارتحال، وكذلك عند العودة من السفر، وغير ذلك من المناسبات السعيدة والحزينة. إنه جزء من نسيج المجتمع وطقوسه، جزء من أفراحه وأتراحه، دليل على طبقية المجتمع وعاداته، ومن أجل ذلك قدمه السارد مع كل خطوات الشخصية، أظهره في السرد والوصف، جعله نتوءا بارزا في الفضاءات والأزمنة العجائبية والواقعية. بل ولقد تعدى السارد في استخدامه ليجعله المؤنسن لكل عجيب/ فوق طبيعي، فإذا هو يقدم للإنسان كما يقدم للعفاريت والمردة، يأكله الممسوخ على هيئة الطير والقرد وغيرهما كما يأكله الأمراء والملوك والعامة. إنه إذاً طقس اجتماعي وثقافي قبل أن يكون طقسا نصيا، علامة اجتماعية تبزغ في الثقافات الإنسانية قبل أن تتمحور حوله الأحداث لتنمو وتتعاقد وتتشابك، ويظل هو في كل الأحوال نقطة قد تبدأ أو تنتهي أو تتوسط في كل حكاية.

وقد يستخدم السارد الطعام بوصفه أحد **أدوات الموت** [*]، فهو وسيلة الانتقام التي يضعها والد البطل في حكاية (**الأربعين جارية**) ليقتل بها ابنه الذي اخطأ في تفسير رؤيته "على شرط أنكم تخرجونه إلى برية مقفرة حتى يموت جوعا وعطشا[24]. بل ويستخدمه الملك ليعذب به وزيره ومملوكه المغتصب لملكه في حكاية (**الجبل المطلسم**) بأن يمنع عنهما الطعام والشراب "وعذبوا بالجوع والعطش" [25] .

الجوع أحد أسلحة الهلاك التي تهدد الإنسان بالفناء منذ خلقه الأول، ولذلك كان سعى الإنسان محموما دائما لامتلاك غذائه وبالتالي بقاؤه وحريته، ولذلك "ظهر الخرج السحري والذي بفضله حلت مشكلة الجوع للجميع" [26] . ظهر الخرج ليحافظ للإنسان على بقائه وحريته، إذ أنهما رهينتا امتلاك رغيف خبز - أو بتعبير أدق - حبة قمح .

ويدخل الطعام في عمل الأسحار وإعدادها، لأنه مادة جيدة تنتقل عبرها المواد السحرية إلى المراد سحره "دست لعنها الله دواء في طعام ابنة الملك" [27]. والدواء هو المادة السحرية التي تضعها العروس لابنة الملك في حكاية (**عروس العرائس**) كي

تحبل من دون أن يمسسها رجل. بل وتصنع الملكة/ حسرة طعامها وشرابها من جودة سحرها "وكانت سيدتها من عظماء السحرة حتى إنها تصنع ذلك الطعام والشراب والفواكه والأبقال من جودة سحرها "(28).

وكما يستخدم الطعام في صنع المواد السحرية ونقلها، فإنه يستخدم أيضا في إبطال هذا السحر ومنعه، فالشيخ أبو عبد الله الباقلانى يحمى بدر بن جلنار من الوقوع في دائرة السحر/ المسخ على يد الملكة لاب، بأن يقدم له الطعام المضاد للمسخ "خذ صحنا وضع السويق فيه وبله وكله فإنه لا بأس عليك "(29) .

وتحفل الحكايات العربية بالكثير من أوقات اللهو والمجون، وهى الأوقات التي يدخل فيها الطعام(*) بأصنافه ومزقاته كواحد من الأساسيات في مجالس اللذة؛ فهذه ابنة الوزير في حكاية (**الستة نفر**) تلهو مع المفلوج الشفة وهى لا تهدأ من الضحك "فأمرت فقدم لنا طعاما كثيرا حسنا فأكلنا ومع ذلك لا تهدأ من الضحك "(30). وهذا صاحب الزجاج في ـ نفس الحكاية ـ يحلم بالطعام والشراب وسط جو اللهو والمجون المحروم منه "وعند ذلك اشترى دارا حسنة واشترى المماليك والدور الحسنة والدواب بمراكب الذهب. وأقبل على الأكل والشرب واللهو ولا أدع مغنية في بلدي إلا راسلتها وقضيت وطرى اليها "(31). وها هي بدور تحكى عن حبيبها عمير الذي كانت تنتظره بعدما تجعل "الطعام قد هرئ والشراب قد روق فاقعد أنا وهو على الأكل والشرب واللهو والطرب إلى أن يسكر أحدنا يقوم ينام إلى الصبح "(32) . لقد أعدت بدور مائدة الطعام لتأكل مع من أحبت، إذ لا بد من توافر الألفة والمودة والمحبة مع من نأكل، كما أن الجلوس إلى مائدة واحدة مع من نحب يشعر بالقربة ويمنع الإحساس بالغربة والوحدة.

ولا يقدم الطعام في أوقات اللهو إلا مع الشراب/ الخمور، ويمتزجان ـ الطعام والشراب ـ كما ينص السارد في أكثر من موضع ـ مع نغمات الموسيقى ورقص الجواري "ثم قدمت مائدة الذهب المرصعة بالدرر والجواهر ثم نقل عليها أربعين زبدية

من الذهب والفضة وفيها أنواع المآكل، فأكلنا وجعلت تلقمني وأنا اقبل يدها إلى أن اكتفينا، ثم رفعت المائدة وغسلنا أيدينا، ثم قدمت أطباق الذهب وفيها الصحون الصينية والبلورية وفى وسطها أنواع الحلوى من اليابسة والرطبة والمعصورات ومن جميع أصناف الحلوى، ثم قدمت أواني الذهب والفضة وفيها الأشربة ثم حضرت الجواري بأيديهن الملاهى "[33]. ويغالى محمد عبد الرحمن يونس كعادته دائما، فهو يربط بين الموسيقا والجنس ربطا قد يبدو شرعيا، ولكنه ليس أصيلا وأصليا "فالموسيقا في بنيتها العامة تصبح عاملا مساعدا لنمو السرد من جهة، وللوصول إلى جسد الشخصية وبالتالي تحقيق الفعل الجنسي معها من جهة أخرى .... ولذا لا نغالي إذا قلنا أن طقوس الجنس في أمصار العالم جميعا تبتدئ بالموسيقا وتتواصل بالموسيقا "[34]. والموسيقى ليست عاملا تحفيزيا للجنس فقط، إذ إن لها "وظائف سيميولوجيا عديدة، كتوكيد الفعل، والإحساس به. وبواسطة الإيقاع واللحن تستطيع بعض أنواع الموسيقى، أن تخلق مزاجا معينا، وقد توحي الموسيقى بالفضاء أو الزمن أو الجو العام، أو تصاحب شخصية ما وبالتالي تصبح دلالة لها "[35].

ويمتد اللهو مع الطعام والشراب وأدوات اللهو حتى يصل لمنتهاه/ الجنس " فمكث ساعة ثم جاءني بفاكهة كثيرة عدة طيبة لم أذق مثلها قط ولا رأيت قط على شكلها وكبشا سمينا فأخرج سكينا وذبحه وقدح نارا وجعل يوقده ويشرح لحم الكبش ويشوى ويطعمني وأنا آكل حتى شبعت وشربت الماء، فعند ذلك جعل يداعبني ويلاعبني ثم وقع عليّ وسألني الجماع فمكنته من روحي "[36]. لقد حلت ممارسة الجنس عقب تناول الطعام، ورغم أن المجتمعين على المائدة من جنسين مختلفين (عفريت ـ إنسية) إلا أن تناولهما لطعام واحد قد أزال الغربة/ الوحشة بينهما ودفعهما كذلك لممارسة الجنس لأن كليهما يرغب في (الألفة ـ الامتلاء ـ البقاء).

وغالبا ما يقدم السارد الطعام في مجلس، والشراب/ الخمور والجنس في مجلس آخر" ثم أكلت معه من ذلك الطعام ثم نقلته إلى مجلس الشراب فشرب معها من صافى

الشراب، ثم دعته إلى نفسها فوثب إليها وافتضها "[37] . إن التلازم القائم بين تناول الطعام وممارسة الجنس دليل على الرغبة في مواصلة الحياة ورفض الموت، لأن تناول/ ممارسة الطعام/ الجنس يعنى تمسك بالمحافظة على النوع وحب فطرى للبقاء.

وأصناف الطعام المختلفة لا تقدم في مجالس اللهو إلا في أواني الذهب والفضة وفى كل الأحوال لا يكون اللهو والمسامرة إلا ليلا " ثم تناولن من الطعام حتى اكتفوا ثم غسلن أيديهن والغلام ناظر إليهن، ثم انتقلن إلى مجلس الشراب وهن يملن كالأغصان ... ثم إنهن لم يزلن في تناول الأقداح، وراحة الأرواح ومناشدة الأشعار ومذاكرة الأخبار حتى ذهب الليل "[38]. إننا نسعى دائما لأكل الأفضل لا الأكثر، ومن أجل الأفضل أيضا تقدم صحاف الطعام كلوحة فنية تزخر بالمطعومات والمشروبات التي تقدم كتعبير عن الود والصداقة مع من نحب. لقد أصبح التلازم الذي " هو الأصل الذي جعل غواية النساء للرجال ـ في الموروث الشعبي المكتوب، أو الذي لا يزال يتداول شفاهيا قرينه أنواع الطعام التي تتيحها المرأة لمن تهواه، أو تعمل على غوايته بمباهج الطعام التي تفضي إلى مباهج أخرى. وتقترن هذه المباهج الأخرى اقترانا شرطيا بأنواع الطعام خصوصا الأنواع التي تهيج الطاقات النائمة وتوقظها أو تقضى على الخمول أو تؤجج النيران في العروق فتتخلق الفحولة التي تغدو حالا متغيرا بتغير مصادر الطاقة التي هي أنواع الطعام المعروفة بتأثيرها في تحريك الشهوة"[39] .

إن غواية الحب/ الجنس أصبح شرطا تلازميا مع النهم للطعام الذي هو سببا له، مما دفع عناصر الجذب (الموسيقا ـ الذهب ـ الطيب ـ الخمور ـ الليل) الملتفة حول السبب والنتيجة (الطعام/ الجنس) إلى امتلاء الحكايات السردية بنماذج هذه الممارسات، إذ إن العين تأكل قبل الفم أحيانا، ولذلك ظهرت الغاية بتزيين الموائد بكل الملذات؛ فالطعام متعة ولذة، ولذلك يتعدى به السارد وظيفة الإشباع ليصبح أحد مظاهر اللهو والتفاخر والزينة بل ويرى محمد عبد الرحمن يونس أن "كافة أصناف

الطعام تعتبر وظائف تحفيزية للطاقات الجنسية "[40]. ويحفل النص السردي العربي بحشد أصناف الطعام الدافعة إلى تأجيج الشهوات وإثارة نيران الجسد، ولذلك " لا تنفرج أسارير الخلفاء والسلاطين والولاة والشعراء المكبوتين إلا عندما تحل مجالس الظرف والغناء والطعام والشراب والجواري "[41] .

إن (البيض ـ خبيصة السكر باللوز ـ الهريسة ـ البط المسمن ـ الطباهجات ـ السكباج ـ الجدي الحار ـ المضيرة بالفراريج المسمنة ـ اللوزينج الرطب ـ القطايف التي ينقط منها الشيرج ـ الدجاج المشوي ـ السمسم المقشور مدافا بعسل النحل ـ اللحم ـ الفواكه ـ فراخ الحمام ـ السماني ـ المشموم ـ الرمان ـ الشوى ـ السمك المشوي...) أصناف من المطعومات التي نثرها السارد وبثها داخل النص السردي، وهي جميعا تغرى بإقامة معجم خاص بها، يشرح عن طريق المرويات التاريخية والثقافية ما اندثر منها وما ظل باقيا وكذلك طريقة صنعها وتقديمها وأوقات تناولها، وكذلك ما هو عربي أصيل منها وما هو وافد عليها من البلدان المحيطة وقت الفتوحات والإنفتاحات العربية على الثقافات المجاورة. وكذلك ما انفرد به الملوك والخاصة عن عامة الناس، وما كان يعد للرجال دون النساء والعكس. وغير ذلك من الموضوعات الطريفة.

من القراءات النصية السابقة يتضح أن " الطعام لم يعد عنصرا تزيينيا "[42] بل له وظائف نصية كثيرة، وقد تتعدى هذه الوظائف ما ذكر بالفعل(*)، لأن لكل قراءة آلياتها الخاصة بها، ولكل نص إستراتيجيته التي يقصدها وينحو إليها. إن للطعام أهمية "تتعدى كونه وسيلة لتغذية الجسم بغية الحياة، ولأن الطعام يرتبط بالبيئة، والاقتصاد، وبالدين والمعتقدات الشعبية، وربما بكافة مظاهر الحياة الإنسانية المادية والفكرية . وعلى هذا الأساس يشكل الطعام مركبا حضاريا في الفكر الأنثربيولوجى، كما أن طهيه وآداب تقديمه، وتناوله ما هي إلا مظاهر سلوكية فريدة اختص بها الإنسان وميزته عن الحيوان"[43] . الطعام بتعبير الدكتور د/ حسين محمد فهيم مركب حضاري. ولذلك يحسن وقبل الانتهاء من هذا المبحث الإشارة إلى مجمل السياقات الثقافية التي

دشنها السارد في نصوصه السردية، وهي السياقات التي تعكس ما كان سائدا عصر رواية وتدوين هذه **النصوص**:

1- أن كثرة عرض النصوص السردية المتعلقة بالمطعومات والمشروبات على هذا النحو، يدل على حالة النهم التي كان السارد يسعى لإشباعها لدى مستمعه في السرد الشفاهي، وقارئه في النص المكتوب، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حالة الفقر والتردي المجتمعي لدى معظم إن لم يكن كل طبقات المجتمع. إن "هذه الطبقة كانت جائعة ووصف هذا البذخ في الطعام لم يكن يشبعها ولا شك، وإنما كان يصور عندها منتهى الثراء وغاية الأبهة"[44]. ولذلك تؤشر هذه النصوص مجتمعة إلى حالة من حالات الحلم الجمعي الساعي إلى يوتوبيا الشبع والامتلاء، في مقابل الواقع الجوعان، الواقع الذي يذكر الخبز الأبيض وكأنه ملاذا يصعب الوصول إليه .

2- تعكس حالة العرض المتواتر لنصوص المأكولات [*] والمشروبات والروائح الفواحة في قصور الخلفاء والملوك والأمراء، حالة غير ممسوكة وإن كانت محسوسة، عن الحقد والكراهية للطبقات العليا من جانب العامة والدهماء.

3- ينحو السارد الشعبي إلى الربط الدائم بين الطعام بوصفه أحد الملذات والشهوات، وكل مظاهر اللهو والمجون، فما أن يأتي ذكر الذهب والفضة والأواني البلورية والصينية والمزخرفات والطيب والخمور والقصور ومجالس الطرب وآلات الموسيقى والجاريات الراغبات في ممارسة الجنس أو الساعيات إلى تزجيه صالوناتهن الليلية بمناشدة الأشعار وذكر الأخبار، حتى يدخل الطعام كعنصر أساسي تلتف حوله كل هذه المكملات .

4- أن المعجم الخاص بأصناف المأكولات يدل دلالة واضحة على مدى حرص السارد على توثيق نصوصه وإثرائها بمادة معلوماتية واسعة، ليس فقط عن هذه الأصناف، ولكن أيضا عن سلوكياتها وآدابها وطرق تقديمها، وما يقدم منها للعامة، وما يقدم للخاصة، والمسكوت عنه من (طرق الطهي ـ أماكن الطبخ ـ

القائم بالطبخ ـ عدد الوجبات المقدمة في اليوم ـ ما ينفرد به يوم معين تقدم فيه أكلات محددة ـ أثر المكان في انتشار بعض الأطعمة ـ حركة الاتصال الجغرافي بين البلدان وما ينتج عنها من تبادل لبعض الأطعمة واختلاف طرق إعدادها ـ الذوق العام في تفضيل اللحوم على المزروعات والعكس ـ ما يرغبه الأطفال وما يقدم منها للكبار ـ عن الذكر والأنثى وما ينفرد به جنس عن آخر ... الخ) .

وهكذا أصبح للأشياء من قبيل "الأزياء أو الطعام أو المناسبات الحياتية قواعد محددة "[45]، وهي قواعد سيمائية يكشف النص عن بعضها كما يمكن للمدونات التاريخية والوثائقية الأخرى أن تتضافر مع النصوص الإبداعية للكشف عن السيميائيات المتعددة في بنية المجتمعات العربية في هذه العصور .

ثانيا : المسخ

المسخ هو أحد التيمات الرئيسة في القص العجائبي، المسخ هو تحول للكائنات من جنسها المخلوقة عليه إلى جنس آخر بعيدة عنه، مع احتفاظها بعد التحول ببعض السمات من جنسها الأول. وهو في كل الأحوال يدخل في زاوية الغلو "إذ إن امتساخ شيء ما هو خضوعه لتحولات تطاله من حيث الزيادة أو الانتقاص"[46]. والمسخ معروف في كل الآداب العالمية "ولعل ما أود إيصاله، فيما يتصل بالتحولات التي تعترى الأبطال داخل الحكاية الخرافية هو انه ملمح عالمي اقرب إلى المنابع والأصول الآرية "[47]. وقد دعت أهميته لأن يفرد له الشاعر الإغريقي أوفيد كتابا خاصا "يخلص عن طريقه إلى التأليف بين عدد من الأساطير والحكايات الخرافية ذات السمة المتميزة، وهو موضوع تغير صور الكائنات الحية وأشكالها وتحولها من شكل لآخر أو من طبيعة لأخرى"[48] . ونادرا ما تخلو سيرة أو أسطورة أو ملحمة من حكايات المسخ والتحول.

وفي القص الشعبي اعتمد السارد على مزج الواقعي بالخيالي، الحقيقي بالأسطوري، الخرافي بالمعيش، ولذلك اعتمد ـ من ضمن ما اعتمد عليه ـ على المسخ

بوصفه أحد الصيغ التي تمكنه من جذب الأسماع وملء الأفئدة وخلب العقول؛ فالمسخ تداخل ومزج بين كائنات لكل منها خصائصه المميزة . وقد عرفت هذه الظاهرة في الخرافات العربية "بالسخط أو المساخيط ... وهى خاصية ملازمة للسحر كملمح عالمي"[49]. **وقد نوع السارد في استخدام صيغ هذا المسخ على النحو الآتي:**

1- المسخ/ العقاب

لعل المسخ/ العقاب أهم صور المسخ التي اعتمدها السارد الشعبي في هذه التنويعات، بل هو الصورة الأولى للتحول من جنس أعلي إلى جنس أقل، ولذلك فهو المعنى الذي لم تشترطه كلمة (ميتامورفوزس) والتي تعنى حرفيا "الانتقال من حال إلى حال لا يشترط فيها حال دنيا ولا حال عليا"[50]. إنه المعنى الذي قصده القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿ فَقُلْنَا لَهُمْ كُونُوا قِرَدَةً خَاسِئِينَ ﴾ [*] . وذلك بالحطاط المخالفين من جنس الإنسان الذي كرمه ربه إلى جنس القردة القبيح. وهو نفس المعنى الذي أشار إليه العهد القديم "ونظرت امرأته من ورائه فصارت عمود ملح"[**] أي عندما تعلقت امرأة لوط بالنظر إلى مدينتي سدوم وعمورة وقت خروجها عوقبت بالمسخ في الحال، وما أثقل أن يتحول الكائن من صورة/ جنس إلى صورة / جنس آخر، أقل في الرتبة وأقبح في الشكل وهكذا أصبح "مسخ الإنسان أو الحيوان إلى حجر ومسخ الإنسان إلى صورة حيوانية يكون عادة بمثابة عقوبة يقوم بها الساحر أو من يمتلك هذه القدرة السحرية"[51] .

وقد ارتبط المسخ في القص الشعبي بأمور السحر والخوارق، بل إن "تغير صورة الإنسان إلى حيوان أكثر موضوعات السحر انتشارا وتكرارا في الليالي"[52]. ولذلك يربط ماهر البطوطى بين السحر والمسخ برباط وثيق إذ "إن عددا كبيرا من أعمال السحر في القصص يتعلق بالتحولات، أو المسخ"[53]. وهذه الأمور يقوم بها ساحر أو كاهن أو جني لهم جميعا القدرة على إنزال العقاب بمن يخافون منه أو يغارون عليه أو لا يقدرون على مقاومته.

ففي حديث (**حلس المضحك مع بهرام الملك**) تعاقب المرأة زوجها الخائن **على مرحلتين**: في المرة الأولى "سحرته فصار أسود اللون مشوه الوجه"(54)، وفي المرة الثانية زاد العقاب "فسحرته فصار حمارا، فصارت تكريه لمن يستعمله في أشق الأعمال ويحمله أثقل الأحمال"(55). ولم يرحمه من هذا العذاب المهين سوى تدخل ابنة الملك التي شفعت له عند زوجه "سألتها أن تبطل سحر العبد وتخلي سبيله، فأجابتها إلى ذلك وأبطلت السحر عن العبد، فصار بشرا سويا"(56) . لقد مسخت المرأة زوجها من إنسان إلى حمار لأنه خان العهد وقطع الشرط "وإني متزوجة بك، بشرط الوفاء فإن غدرتني أهلكتك بعد أن أنكل تنكيلا يضرب به المثل"(57). ولذلك حل العقاب فنزل من مرتبة عليا/ إنسان إلى مرتبة دنيا/ حيوان .

وتستخدم الساحرات الماء (*) المسحور مساعدا في شعائر الانتقال والتحول بالإضافة إلى سحر الطلاسم والتعاويذ التي تتلوها جوهرة بنت السمندل مع بدر الزمان الذي "جبذته، فارتعدت فرائضه، وأخذت في فمها ماء ونفخت عليه وتكلمت بكلام وقالت اخرج من هذه الصورة إلى صورة طير أبيض ورجلاه حمر ومنقاره أحمر"(58). لقد هُزمت جوهرة وأبوها في معركة تحت بحرية، ولعدم قدرتها على مواجهته أو مجابهته عسكريا لجأت إلى السحر، لتنزل العقاب/ المسخ بمن أراد الزواج منها والعيش معها . لقد تمت عميلة التحول عبر ممارسات شعائرية سحرية تتخذ من الماء مادة سحرها، بل إن الماء وحده قد يكون ساحرا بذاته. وذلك مثل عين الماء التي يقربها ابن الملك في حكاية (**ابن الملك والوزراء السبعة**) فيتحول لأنثى "وكانت هذه العين إذا شرب منها الرجل. تحول امرأة وإذا شربت منها المرأة تحولت رجلا"(59) .

وكذلك تفعل الساحرة الخرساء/ أم بهرام في حديث (**المحلية والموهوب**)، فقد كانت "تحسد المحلية على ملكها وتضادها في سلطانها، فأرسلت إلى الموهوب عند رجوعه من صيده وراحته من وعكة درج من الذهب مملوء من الطيب وسألته أن يخصها باستعماله دون غيره لتعلم حسن موضعها عنده فأجابها إلى ذلك فلم يكن بينه

وبين نفسه إلا أن عبث بشيء منه حتى تحول تمساحا ودب في الماء "[60] . لقد غارت الساحرة الخرساء وحسدت المحلية على ملكها وحبيبها، لذلك مسخته تمساحا في النهار وبشرا يلهو مع ابنتها في الليل لمدة سبع سنوات متتاليات .

2- المسخ/ القدرة

يدخل المسخ بمعنى التحول من شكل إلى شكل دون المساس بثنائية (الأعلى/ والأدنى) في عالم الجن والعفاريت، لأنه العالم الذي يقدر أهله على التشكل بأشكال حسنة وقبيحة ولا تحكم عليهم الصورة، إذ إنهم قادرون على التحول من هيئتهم الأولى إلى أية هيئة يريدون " والعفاريت هي وحدها القادرة على التحول في نفسها، وعلى تحويل غيرها لدى الحاجة "[61]. ولأن السارد الشعبي يلعب على وتيرة القدرات الخارقة لعالم الجن، لذلك يستخدم هذه التيمة في حياتهم باعتبارها من أهم خوارقهم فوق الطبيعية .

في حديث (**الملك والغزالة**) تنهض الحكاية على رؤية أحد الملوك لغزالة [*] "حسنة الصورة في عنقها قلادة جوهر وفي يديها أسورة من ذهب وفي ساقيها خلاخل من فضة وعليها حلل من الديباج الأخضر "[62]. يقتفي الملك أثرها ويحاول العثور عليها أو شرائها من صاحبها الفارة عنده، ولكنه يخبره بأنها عفريتة تزوجها وأنجب منها ولدين، وأنها ـ أي العفريتة/ الغزالة ـ تغير صورتها، فهي " تتنوع على كل رهط . فمرة طاووسا، ومرة غزالة كما رأيتها ـ أيها الملك ـ ولي منها ولدان "[63]. إن قدرة العفريتة على التحول من هيئتها الأصلية لما شاءت من هيئات أخرى، خاصية ينفرد بها عالم الجن ذو القدرات الخارقة . ولذلك نجد الجني يتشكل في صورة قرد في حكاية (**أبي محمد الكسلان**). يعيش الجني/ القرد مع أبي محمد الكسلان، يخضع له ويساعده، يأتي له بالأموال والجوهرات ثم يكشف بعد فترة مكث طويلة عن حقيقته المتخفية، عن رغبته الدفينة في الوصول إلى الجارية/ بدر السماء بنت مرحب التميمي " فبينما أنا قاعد ذات يوم وكان القرد قدامي جالس على كرسي من الذهب الأحمر المرصع بالدر

والجواهر وعنده اللقمة الخبيص وهو يأكل إلى أن اكتفي فلما شبع تنفض ونزل من على الكرسي وجلس بين يدي، ثم إنه كلمني بكلام فصيح عربي وقال لي ويلك يا أبا محمد إلى كم أخدمك واقتنى لك الأموال حتى جعلتك أغني أهل زمانك فلما سمعت كلامه خفت منه وأقشعر جلدي وقلت في نفسي والله عجب يكون هذا القرد إلا ملك من ملوك الجن، فقلت له من تكون يا سيدي ؟ فقال اعلم أنى قد صنعت معك جميلا لتفرج عنى ما أنا فيه من ألم وتباريح الجوى وقد أسقمني والهبني، فقلت يا مولاي أعلمني من أنت وما هي حاجتك ولمن أنت وامق، فقال اعلم أنى ملك من ملوك الجن وأنا عاشق لجارية من البصرة يقال لها بدر السماء بنت مرحب التميمي"[64] . لقد ظهر القرد/ الجني على حقيقته، ثم عاد وكشف عن هيئته الأولى/ النار "وإذا قد انقض على الجارية عفريت مثل النار، فلما رأيته غشي عليّ فلم أفق "[65]. إن قدرة الجني على التشكل بأشكال مغايرة لخلقه الأصلي صفة/ قدرة لا يستطيع إتيانها سوى مخلوقات لا جسم يحكم على هيئتهم أو أشكالهم.

وفي حديث (**المحلية والموهوب**) يتمثل ملك الجن في صورة ظبي "اعلمي أنى رجل من ملوك الجان نتمثل في صورة الظباء ننظر ذا وذا ونتمشى في الفيافي والقفار ونتنزه في البساتين والوجوه الحسان، من غير ريبة ولا بهتان "[66]. إن هذا التحول يتم بسهولة وسلاسة لأنه تحول إرادي ينبع من قدرة ذاتية وليس من عامل خارجي/ ساحر أو كاهن .

3- المسخ/ المزج

المزج بين الكائنات شكل من أشكال المسخ/ التشويه، ويكون الناتج من هذا المزج/ التداخل توالد/ ظهور كائن جديد ذو طبيعة مشوهة، لأنه لا ينتمي إلى جنس بعينه، ولهذا كان تعريف سعيد يقطين صحيحا، إذ يعرف المسوخات بقوله: "المسوخات هي الكائنات الناتجة عن تركيب أكثر من جنس أو التي نجدها جنس مختلف التركيب عن باقي الأجناس"[67]. صحة تعريف يقطين ترجع إلى تعريفه القاصر

على ما أشرت إليه باسم المسخ الممتزج، ولذلك فهو يرى أن "التنوع في خلق الأحجام والأشكال والصور والهيئات يجعلنا فعلا أمام شخصيات عجائبية "(68). بل هي أكثر عجائبية لأنها أكثر مسخا، وفي الإشارة لهذا الجنس المشوه من الكائنات استباق زمني للسارد الشعبي الذي وعى بحدسه مدى ما يمكن أن يصل إليه العلم الإنساني في حالة لعبه بالجينات والمخلوقات نتيجة امتزاج لكائنات لكل منها حدوده وخصائصه المميزة.

قد يحدث التشويه نتيجة زواج الجني من الإنسية "ويعمر هذا القصر جارية نصفها جنية ونصفها إنسية لأن أباها من الجن وأمها من الإنس وليس على قرار الأرض من هو أجمل منها "(69). قد يخيل للقارئ أن شمس الثعابين قد نجت من التشويه الخلقي بجمالها الذي ليس على وجه الأرض مثله، وهذا صحيح، ولكن الأصح أنها لم تنج كليا، إذ أصابها مرض النوم وفوبيا مواجهة الآخرين، إذ ظلت حبيسة قصرها نائمة فيه بشكل مستمر .

وقد يكون الخلق المشوه نتيجة زنى المحارم "ورأيت خلقا فيها يذهبون ويجيئون حفاة عراة وعلى أذنابهم الشعر مثل أذناب الخيل وهم لا يحصون من كثرتهم ولهم صياح وضجة وجلبة، وذلك الجبل محيط بالجزيرة وهو جبل أملس ليس يقدر النمل أن يمشي فيه، ومن الناحية الأخرى البحر وهو محيط بهم، فلما رأوني أفزعني وهالني كثرتهم فنظرت إلى شيء لم أر مثله قط وكان لي معه نحو عشر سنين ما أراني ذلك المكان، فقلت له يا خليلي ما هؤلاء؟ إنس أم جن؟ فقال اعلمي أن ملكا من ملوك الجن أخذ جارية من نساء الزنج فرباها وهي إنسية حتى بلغت مبلغ النساء، ثم تبين منها حبل ولم يكن وطئها، فشق ذلك عليه وعلم أنها خانته فحملها ورمى بها في هذا المكان الذي ليس له منجى ولا مخلص ولا يمر فيه أحد إلا هلك وغرق، فولدت الجارية غلاما وجارية في بطن واحد وجعلت تربيهم وتأكل من ثمر هذه الأشجار، حتى إذا كبر ذلك الصبي وأدرك نكح أخته وأمه وتناسلوا ها هنا على قديم الدهر حتى صاروا هذا الخلق كلهم من نسل تلك الجارية "(70) .

وقد يحدث التشويه نتيجة الفعل الجنسي بين الإنسان والحيوان، فملك الهند الذي خرج للصيد ذات ليلة فسكر وكانت "دابته مشدودة إلى عمود خيمته فنهض إليها ثم جامعها فحملت منه، فلما أفاق من سكرته وذكر ما عمله خلا الدابة ورحل من وقته ونهى أن يتصيد أحد في ذلك الموضع، فولدت تلك الدابة صورتين من هذه الصور ذكر وأنثى فكثروا وهم على ما ترى ثم صار فيهم كثرة حتى امتلأت منهم الجبال "[71] . وكان نتيجة هذا الإثم أن وُلد المشوهون الذين لهم "قوائم كقوائم الدواب ووجوه كوجه الإنسان "[72] .

وقد يوجد المشوهون بلا سبب، كهؤلاء الذين يراهم سعيد بن حاتم الباهلى في أرض النسانيس "فنظرنا إلى عجائب عجيبة ناس صورهم كصورة رجل عظيم وله رجل واحدة ويد واحدة وعين واحدة وهم يتحدثون بكلام مع بعضهم البعض مثل الكلاب السلوقية أو كالثعالب "[73]. يوجد المشوهون لأنهم في نظر السارد جزءا من نسيج العجائبى الملتحم بالواقعي . إنهم مثل أي كائنات موجودة، وعلى القارئ أن يفتش فقط عنهم، يركب البحار ويطلع الجبال ويدخل الجزائر ليبحث عنهم وحتما سيجدهم لأنهم انعكاس لخطايا البشر.

بقى أن أشير إلى نقطتين: تتعلق الأولى باحتفاظ الممسوخ/ المتحول بعد المسخ/ التحول ببعض سمات جنسه قبل المسخ، فهذا بدر بن جلنار الممسوخ لطير، يأكل طعام البشر، ويشرب خمورهم ويأنس معهم ويلذ بما يقدم في حضرتهم، وهذه شاه زنان الممسوخة فرسا تتحدث بلغة الإنسان وتعي ما يقال لها، وهؤلاء عشرة آلاف جمل وفرس وبغل وبقرة مسختهم الملكة لاب التي "إذا أعجبها شخص أخذته فتمتعت به أربعين يوما ثم بعد ذلك تسحره من صورته إلى صورة الحيوان وتخرجه إلى الساحل وتطلب غيره"[74]. ويظل لهؤلاء الممسوخين وعيهم البشرى، ولذلك يحاولون منع بدر من الوصول لهذه الجزيرة كي لا يحل به ما حل بهم من قبل. إن كل ما يحدث للممسوخين هو "انفصال بين الجسد والوعي أو العقل، بين الشكل والجوهر، وذلك

عندما يحدث الانقلاب من خلقة إلى أخرى ولكن مع استمرار الإدراك الداخلي للشخصية الممسوخة ... فكأنه كابوس مفزع يسجن الوعي فيه داخل جسد غريب لا يعرفه، رغم أنه يتحرك ويتنفس به " (75) . إذاً فالهوية البشرية حاضرة في الممسوخ رغم كل طبقات الوعي المسجون تحت أقبية الطيور أو الحيوانات، ولذلك يعيش الممسوخ بين ثنائية (الانفصال / الاتصال)، الانفصال عن عالمه الإنساني شكلا في مقابل اتصاله به روحا وعقلا، إنه في منزله البين بين، إن صح التعبير.

والثانية تتعلق بإمكانية عودة الممسوخ لصورته الأولى، فهو ما إن يجد ساحرا أو كاهنا قادرا بعزائمه وطلاسمه السحرية على حل مسخه، حتى يعود لصورته/ جنسه الأول دون زيادة أو نقصان . **ولنقرأ هذه النصوص مجتمعة:**

- " وجاءت ومعها أوار أحمر فوضعته عليها وأشعلت فيها نارا وجعلت تبخر ثم وأخذت قليل ماء ورشت عليه ولفته في الإزار فجعل يرتعد من تحته ثم أنها رمت الإزار من فوقه فنهض قائما " (76) .
- " فتفلت عليه وتكلمت بكلام تفهمه فانتفض وخرج كأنه القمر " (77) .
- " ثم إنه عاد إلى الفرس فقال له يا سيدة الحاجة قد قضيت وقد اشتهيت عليك أن تعودي إلى صورتك ... فعندها غابت ساعة وعادت على صورة تخجل الشمس حسنا(78) .
- " فما تم كلامه حتى انتفضت الغزالة ورجعت جارية " (79) .
- " فتكلم الكاهن بكلام خفي وانتفضت الظبية انتفاضا وعادت الظبية جارية حسنة تباهي بحسنها الشمس وتخجل القمر " (80) .

من هذه النصوص ـ وغيرها ـ يتضح أن أمر المسخ كان معتادا لدى الراوي والسامع في العصور الوسطى ولذلك فليس من النادر أن تلقى طائرا أو غزالة أو ظبية أو غيرها من الحيوانات أو الطيور لتخبرك أنها كانت ممسوخة، وأن كاهنا أو ساحرا

بواسطة عزائمه وطلاسمه وأدواته السحرية قد أعاده بعد (انتفاضة العودة) ـ إن صح التعبير ـ لهيئته الأولى، وها هو يحكى لك ما حدث له قبل وأثناء وبعد المسخ .

ويرى الباحث في الختام أن عملية المسخ لم يكن السارد يهتم بها إلا لبعدها الغرائبي والعجائبي المشوق والجذاب ـ وخاصة وقت رواية هذه النصوص ـ كما أنها ـ أي عملية المسخ ـ أحد محفزات الحكى وعجلاته الدافعة للمضي قدما في مسامرات ليلية جذابة ولذيذة ومرعبة مثل أفلام الحركة/ الأكشن السينمائية في وقتنا الحاضر .

ثالثا: الملابس

تدخل الملابس في النص الحكائى باعتبارها من الأشياء المكملة في بناء الشخصية، وهى وإن كانت حلية تزيينية إلا أن لها وظائف عديدة في النص الحكائى، فإذا ما عمد الراوي إلى ذكرها في حكاية من دون الحكايات أو لشخصية من دون الشخصيات، فما ذلك إلا لوظيفة بنائية، إنها بتعبير تومى كاريل "بيت دافئ متحرك بل جسم ثان حول جسمك " [81] . ولعل الغرض الرئيس من ارتداء الملابس يرجع إلى **الحماية**؛ فالحماية من قسوة مظاهر الطبيعة (الريح ـ المطر ـ البرد ـ الحر ...) هي السبب الرئيسي الذي دفع الإنسان لاختراع الملابس، بدءا من استخدام الأدوات الطبيعية مثل (الريش والصوف والشعر وجلود الحيوانات) وهى ما زالت مستخدمة حتى يومنا هذا، وقد حاكى الإنسان في استخدام الملابس الحيوانات التي تكتسى أجسامها بأنواع شتى من الكسوات؛ إذ لا حيوان إلا وله ما يحمي جسمه من تقلبات الطبيعة، والحيوان ينوع في تكييف نفسه حسب البيئة التي يعيش فيها بالرداء المناسب لها، ولذلك نجد أن لحيوانات شعور ولأخرى أصواف ولغيرها أوبار .

وقد زاد الإنسان على وظيفة الحماية الحيوانية وظيفة **تزيينية** إنسانية "إن أول ما بعث الإنسان على ارتداء الملابس لم يكن طلب الدفء أو داعي الحياء وإنما حب الزينة[82] ثم استمدت الملابس كذلك وظيفة **دينية** إذ أصبح ستر العورة وارتداء أنواع خاصة من الثياب في الأماكن المقدسة أمرا دينيا وخلقيا إذ "الملابس هي المنشأ لفضيلة

الحياء "[83]. وعلى الرغم من بقاء هذه الوظائف الثلاث (**الحماية الحيوانية - الزينة الإنسانية - الستر الديني**) كمحور أساسي لارتداء الملابس في الواقع، إلا أن الراوي تعدى هذه الوظائف أو تنقل على تنويعاتها المختلفة على نحو كبير [*].

وقد احتفى السرد كما احتفى المجتمع بالملابس المعدة للمناسبات المختلفة؛ **فللحرب** لباسها " وقلعوا لباس الحرب ولبسوا لباس النساء "[84]. أي استبدلت الجواري لباسهن المخصص للحرب بالملابس الدالة على جنسهن؛ ففي وقت الحروب لا فرق بين امرأة ورجل لأن على الجميع أن يتهيأ لها بالسلاح والملابس المعدة" استعيري لي منها لامة حرب "[85]، فالمقداد يرفض دخول ميدان الحرب من غير استعارة للملابس العسكرية - المميزة للعسكر حتى الآن - المختلفة عن الملابس المدنية.

وللسفر ملابسه المخصصة أيضا " وأودعت مالي ولبست ثياب السفر"[86]، وثياب السفر يعرفها من رأى لابسها خارجا من دياره مرتحلا أو عائدا لموطأ قدومه "وعليه أثواب السفر "[87] . بل **وللدخول على الملوك والسلاطين** ملابس مخصوصة غير تلك التي تلبس أمام العامة " فعمد الراهب إلى ما عنده من ملابس أجداده المتقدمين التي كانوا يتباركون بلباسها عند دخولهم على السلاطين وما يجرى عليهم من الأمور والأهوال الجسام "[88] .

والدخول في بعض الأماكن يوجب ارتداء أنواعا معينه من الملابس " فلما وصل باب الكنيسة لبس ثيابا وبرنسيا وطيلسانا من الصوف "[89]؛ فالموهوب يدع على باب الكنيسة ثياب المُلك والعظمة ليلبس برنسا وطيلسانا من الصوف إمعانا في الزهد والخضوع .

وفى الثقافة الإسلامية يرتبط الدخول للاماكن المقدسة / مكة بارتداء ملابس الإحرام التي لا تلبس - بما لها من لون محدد وطريقة حياكة ذات دلالات [*] خاصة على الزهد والتقشف - إلا في هذه الأماكن . والإسلام لا يدعو للتقييد بزى معين أو لون محدد، فالمهم هو ستر العورة، وعدم المغالاة بالمظهر على حساب الجوهر، كما

يجب الاعتداد بالعرف، وعدم الخلط بين ما للرجال وما للنساء، وتبقى الدعوة للنظافة والتطهر والتزين شرطا للدخول في المساجد [*] أو لأداء الصلاة التي هي أهم أركان الإسلام. وفى النظر إلى دعوة الرسول (ﷺ) بعدم المبالغة بلبس الطويل من الثياب الدالة على الفخر والكبرياء على عادة العرب في الجاهلية، وهى العادة التي ظلت متوارثة لدى علية القوم، وبخاصة في وقت رواية هذه النصوص السردية، يتضح لنا لماذا نهى الرسول (ﷺ) عن لبس الطويل من الثياب "ثم أقبل عشر جوارٍ كأنهن الأقمار يرفعون أذيال الجارية " [90] . وقد توعد الراهب شمعون إقبال المسلمين على ملابس الديباج والحرير من مظاهر تغير حالهم وإقبالهم على الدنيا بعد خمسمائة عام من موت نبيهم (ﷺ) "ولبستم الديباج والحرير وشربتم الخمر..." [91] ولذلك توعدهم بنبؤة تهدد بالويل والثبور وعظائم الأمور .

وللمهن أيضا ملابسها، فأبو ديسة لا يصح أن يدخل في زمرة المنجمين من دون أن يلبس ملابسهم "فمن أين لي ثيابا واسعة فقالت أنا أعطيك البقجة والعصابة" [92] ويبدو أن ملابس المنجمين كانت تتميز في عمومها بالاتساع، بجانب ارتدائهم لعصابة على الرأس وبقجة تغطى الجسم. وللتجار من كافة الطوائف ملابسهم الدالة عليهم، ولذلك يعبر الراوي عنهم بقوله: "زى التجار" [93] ليجعلها لهم علامة فارقة عن غيرهم من باقي الناس.

وقد شاعت مهنة غسل الملابس في العصور الوسطى، وهى مهنة امتهنتها على الأغلب النساء الفقيرات "فقالت تكترى هذا الدكان وتحضر لي فيها بالوعة وتشترى لي اجانة وساروفيتن وأكون غسالة " [94]، إذاً فاكتراء دكان لغسل الملابس فيه أمر معتاد، والبالوعة المعدة بالماء وأدوات التنظيف ـ بجانب الاجانة والساروفتى ـ من أهم ما يميز هذا الدكان الذي تشبه فيه البالوعة الغسالة الاسطوانية الشكل في وقتنا الحاضر

ومهنة حياكة الملابس من أهم المهن التي كانت منتشرة في الماضي وبخاصة قبل اختراع ماكينة الخياطة ومصانع الملابس الجاهزة، ولذلك اعتبر تومى كاريل "أن الخياط ليس إنسانا فحسب، بل هو بمعنى ما خالق أو إله" [95]، ويرى ابن خلدون أن "تفصيل الملابس وتقديرها وإلحامها بالخياطة للباس من مذاهب الحضارة وفنونها" [96]. ويبدو أن ثمن حياكة الملابس كان يشكل عبئا ثقيلا على كاهل الأسرة الراغبة في الأناقة والجمال، ولذلك احتالت المرأة في حديث (**الأحدب**)[*] كي تهرب من دفع أجرة حياكة ملابسها وملابس زوجها للأحدب، الذي أصيب بهذا المرض نتيجة انحنائه ليل نهار على قطع القماش المراد تفصيله .

وللحمام علاقة وثيقة بالملابس، فهو مكان للتطهر والنظافة وتغيير الثياب المتسخة واستبدالها بملابس نظيفة "وأمر بدخولها إلى الحمام فلما خرجت من الحمام كساها الحلي والحلل" [97] .ويأمر الرشيد بأن "يحمل الأشرف إلى الحمام وخلع عليه خلعة من ملابسه" [98]. وكذلك يأمر عبد الملك بن مروان بدخول طلحة للحمام ليغير ملابسه "ثم أمر به إلى الحمام فأخذه أحد خواصه وحمل معه رزمة من الثياب الذي يصلح لمثله" [99]، وكذلك يفعل خلطخ مع محمد الموجود، الذي يدعوه لدخول الحمام ليغير ملابسه "يا سيدي قم إلى الحمام فقام ودخل إلى الحمام وقد ألبسه دمياطية بعراقي وحبشي" [100] .

ولا يقتصر تغيير الملابس في الحمامات على اتساخها نتيجة طول مدة لبسها فقط، إذ يدخل هذا التغيير فنيا ليدل على تغير الحالة العامة للشخصية، فخلع الزى واستبداله بزى آخر يدل على حالة تواز، تعد فيها الملابس الجديدة دليلا على وضعية جديدة استبدلتها الشخصية مع خلعها للملابس القديمة "ثم خلعنا ثيابنا للجواري فغسلوها وجاءوا لنا بثياب حسنة لبسناها عوض ثيابنا" [101] . خلع السول ومعه الشمول ثيابهما القديمة الدالة على حالة الاقتراب والابتعاد، واستبدلاها بأخرى جديدة تدل على اللقاء والاقتراب. ويدخل السول وابنة عمه الشمول الحمام

الإبليسي ليستبدلا ملابس سفرهما الطويل في الحمام "ثم إن إبليس أمر بالشمول وابن عمها السول أن يدخلوا الحمام فدخلوا معهم الجواري فخدموهم ثم أمر لهم ببقجتى ثياب تساوى ألف دينار من ملابس الملوك "(102).

وتدخل الملابس كشيء **سحري**/ خارق لتحمي صاحبها من الهلاك "لولا ثيابي كانت عليّ وإلا كنت فحمة سوداء "(103)؛ فالملكة ما كان لها أن تنجو من الحرق لولا ثيابها السحرية التي لا تقدر النار على حرقها أو حرق لابسها بالتبعية .

ويعد **خرق الملابس** وتمزيقها دليلا على الإهانة والتحقير "فلم يسمعوا قولي وضربت ضربا عظيما وخرقت ثيابي "(104)، كما يعد التجرد منها، من وسائل التعذير التي يتبعها الحكام "فحملوني على حمار وأنا عريان مخضوب الحاجبين منتوف السبال"(105)؛ فصاحب الشرطة يأمر بأبي الشعشاع ليحمل على الحمار السائر به عريان في شوارع بغداد إمعانا في تعذيره وتحقيره.

وللملابس علاقة وثيقة **بالأحزان** "مالي أراك لابسا ثياب الحزن ؟ "(106) . ولذلك تخلع العروس ثيابها حزنا على نفسها مع العفريت "فخلعت ثيابها ثم جعلت تعدد وتنوح"(107). وتستبدل الشخصية (*) ملابس الحرير والديباج الدالة بألوانها الزاهية على الفرح والسرور بملابس الصوف الدالة على الأحزان والأتراح "فأشرفت المحلية من الصومعة وقد تزينت بزى الرهبان ولبست الصوف والشعر الأسود "(108)؛ فالمحلية تحزن على الموهوب عند موته فتستبدل ملابسها الملكية الملونة بالصوف والشعر إمعانا في إظهار حزنها وألمها، بل وتأمر حاشيتها أيضا بذلك "ونزعت ما كان عليها ولبست الصوف الأبيض والأسود وألبست كل من في قصرها مثل ذلك وأقامت عليه النوايح "(109). وقد لاحظ حاتم حافظ أن "ارتباط الزى باللون، الذي استتبع قراءة الزى على النحو الذي يقرأ به اللون، ذلك الذي خضع عبر العصور لسلسلة من الروامز والأعراف "(110). إذاً فالملابس الناعمة الملونة تبقى علامة سميوطيقية دالة على الفرح، فى حين تبقى الملابس الخشنة غير الملونة/ السادة،

علامة سميوطيقية دالة على الحزن، وهى على كل حال علامة سميوطيقية ما زالت منتشرة حتى يومنا هذا، مع العلم أن زمن الحكاية يعود إلى العصر الفرعوني. ويدخل خرق الملابس وتمزيقها كعلامة دالة أيضا على الحزن والهم "فأعلمته بخبر الجارية، فلطم وجهه وخرق ثيابه" [111]، وهى عادة جاهلية نهى الإسلام عنها "فبلغ الخبر الخنساء فلطمت وجهها وشقت جيبها" [112].

والملابس **عنصر تزييني** له أهميته لأنها ترتبط بالشخص المتأنق الذي وصفه كاريل بقوله : "إن المتأنق إنسانا يلبس الملابس، إنسانا لا هم له ولا شاغل ولا غرض ولا مأرب إلا لبس الملابس .. فهو يعيش ليلبس إذا كان سواه يلبس ليعيش" [113] والراوي غالبا ما يشير إلى الملابس الناعمة الملونة من قبيل الحرير والديباج والسندس باعتبارها من الأقمشة المثيرة للحواس "وكان له كل عام مهرجان عظيم يجتمع فيه هو وأصحابه. وأرباب دولته، ويأمرهم أن يلبسوا الثياب الحسان .. ثم يخرج إليهم في أحسن زينة" [114]. (فنعومة) الملبس و(زهاء) اللون وإثارة الغرائز من أهم ما يميز مرتدي هذه الملابس "وقد لبس أفخر الثياب من الديباج" [115].

ولعل تزيينها بالشعر أو تزيين الشعر بها دليلا على مركزيتها في الثقافة الرسمية والشعبية

"وشاطرة أدبتها الشطارة جلا الورد من حسنها مستعارة
أتت في لباس لها أخضر كما لبس الورق والجلنارة
فقلت لها ما اسم هذا اللباس فقالت كلام لطيف العبارة
شققا مرايـر قدم به فنحن نسميه شق المرارة" [116]

وللملابس قيمة مادية كبيرة، بل هي معيار لتقييم غيرها من الأشياء، فهي تقدم كهدايا ثمينة تستحق الحفاظ عليها والاعتناء بها "ودعني ها هنا، أحفظ لك المال والثياب" [117]، ويدل حرف العطف الواقع للمغايرة على الجمع بين شيئين يدوران في

حقل ما له قيمة وثمن. كما تقدم في المهور باعتبارها قيمة مثمنة "أريد مهرها عشرة آلاف دينار وعشر بدلات أطلس"[118].

ويدخل الحلي ليعلى من قيمة الملابس ويزيد من ثمنها وبريقها "وإذا فيه قماش لم ير الراءون مثله منسوج بالذهب"[119].

وتتوازى الملابس بما لها من بريق وجمال خلاب، مع ما لدى البطل من جمال فتان "فجعلت أنظر إلى حسن زيه وجماله"[120] فالأعور لا يلفت نظره في موكب الأمير سوى حسن زيه المماثل لجماله، وتدل إذا الفجائية على شدة وقع ما للمرأة من جمال يماثل حسن ما عليها من ثياب "إذ رأيت امرأة جميلة عليها ثياب حسنة"[121].

وتتجاذب جدلية (الستر/ العرى) المرأة التي لها نصيب واسع من الملابس، لأنها تدخل معها في علاقة تكاملية/ عكسية؛ فهي تحرص على الاستعانة بالملابس للستر والتخفي مثلما تحرص عليها للزينة وإظهار المفاتن بالعرى والتجرد، وما بين جدلية (الستر/ العرى) تتحرك المرأة، وتتحرك معها الملابس الدالة "والله يا عبيد إني لا أكلمك وما على شيء يواريني وجميع جسمي باين، قال عبيد فخلعت صدرتي وفوطتي وجعلتها عليها وخرجت إلى السوق فاشتريت لها ثوبا وسراويل ومقنعة وخف وشقة وجئت إليها وقلت يا ستى! قالت لبيك فقلت خذي هذه الثياب"[122]. بقاء علم الحسن عريانة/ متخففة من ملابسها أمر لا يجوز في ظل قيم تدعو للستر، ودين ينظر إلى جسدها على أنه عورة. ولا يخفى هذا العرى ويحجبه عن أعين المتلصصين سوى الملابس التي يستنطقها الراوي لتقول:

"أنا قفل على مكان مصون شحنتي أنامل بفنون
فإذا ما حويت ردفا ثقيلا كنت عينا عليه الا يخون"[123]

وتزداد المبالغة في الستر إذا تعلق الأمر بالملابس الداخلية ولذلك تزداد عقد سراويل النساء لتبلغ عشرين عقدة "فرأي تكة سراويلها معقودة مقدار عشرين عقدة"[124]. وفى الوقت الذي تعلو فيه فضيلة الستر لتخفى وتخبيء، تتماهى الملابس

بزينتها وألوانها لتكشف وتظهر ما لدى المرأة من محاسن ومفاتن " فـأمر فانجلـت عليـه أولا في حلة خضراء كما قال الشاعر :

لبـست أخـضرا ومـا سـت مـن التيـه تحـاكى القـضيب في الأوراق

... ثم انجلت ثانية في أكمال المعالي بحلة حمراء

فبـدت في غلالـة كـدم الخـشف تنـثني ودمـع العـين جـارى

فتأملتهـا وقـد لبـستها جلنـار عـلا علـى جلنـار

ولم يزالوا يجلوها ويلبسوها الحلل إلى أن كملت سبع حلـل " [125]؛ فعلـى قـدر الاختفاء/ الاختباء المتزايد في سبع حلـل تنجلي الجاريـة في الحلـل اللونيـة الحمـراء والخضراء ليصبح فعل الستر الماقبلي دافعا لفعل التعري المابعدى .

ويرتبط التجرد من الملابس النسائية بالأوقـات الليليـة الـتي تعلـو فيهـا الحالـة الشبقية "وقالت محبوبى اخلع ثيابك فخلعت ثيابي ودخلت معها في الفـراش فـضمتني إلى صدرها وقبلت وجهي وقبلت وجهها وتمتعت بى إلى الصباح " [126]

والملابس هدية لها قيمتها ومكانتها، وتزداد هذه الأهمية وتلـك المكانـة إذا كـان الهادي لها ملكا أو خليفة أو ذو مكانة اجتماعية رفيعـة، بعـدما سـاد الاعتقـاد في قـوة الملابس باعتبارها من ألـصق الأشـياء بجـسد الإنسـان، ولـذلك يـرى فـردريش فـون ديرلاين أن " قوة الإنسان الحقيقية تسكن في ردائه . وكل من ظفر برداء شـخص آخـر فإنه يستحوذ كذلك على صاحب الرداء نفسه "[127] . و إعطاء الملابس، وهى جزء من نفس العاطى ـ إذ تعد الملابس الصق ما بجسد الإنسان ـ هو تأكيد على رضـا العـاطى على المعطى له " فلما رآه [أي الملك بهرام] فرح به وخلع عليه ونادى أكابر دولته مـن أحبني فليخلع عليه فطموه بالخلع الكثيرة " [128] .

والخلعة في اللغة من مادة (خلع) " خلع النعـل والثـوب والـرداء يخلعـه خلعـا : جرده والخلعة من الثياب ما خلعته فطرحته على آخر أو لم تطرحه، كـل ثـوب تخلعـه

عنك خلعه، وخلع عليه خلعه .. قال ابن الأثير: هو من خلعت الثوب إذا ألقيته عنك[129] . وقديما خلع الرسول (ﷺ) بردته على كعب بن زهير يوم أن ألقى قصيدة بانت سعاد، وسميت قصيدة البوصيري في مدح الرسول بالبردة لأنه رأى في منامه الرسول (ﷺ) يلقى عليه بردته، والخالع دائما ما يكون أعلى في المكانة من المخلوع عليه" والخلعة في معناها الرمزي هي هبة من ثياب الشخصية، ولاسيما تلك التي لبسها صاحب الشأن، فلا يقصد بها الثياب الجديدة بل ثياب إنسان عزيز أو إنسان ذي مكانة رفيعة فالثياب التي تشربت منه تنتقل إليها صفاته وخصائصه أو بركته، إذا كان ذا مقام ديني وتنتقل بالتالي الرفعة أو البركة من الثياب إلى من يلبسها بعد صاحبها ... ثم تحول الأمر بعد ذلك فأصبحت الخلعة ثيابا مهداة من خزانة امرئ له مكانة رفيعة واتخذ التقليد بعد ذلك مظهر ثياب جديدة إلى المقربين، وسميت الخلعة فيما بعد التشريفة "[130]. ولذلك نرى هارون الرشيد ومعه كل أكابر [*] الحكايات يخلعون على أبطالهم وممن يعجبون بأفعالهم" فقال الرشيد هاتوا خلعه فاحضروا خلعه فالبسوها خلطخ "[131] .

وتغرى طرق تفصيل الملابس وكيفية ارتدائها وكذلك أسماؤها المتعددة من قبيل (شرب ـ الديبقى ـ سراويل ـ متعة ـ شقة ـ برقع ـ تكة ـ حلة ـ بردة ـ عمامة ـ ملحفة ـ بغلطاقا ـ منشفة ـ مجمل ـ صورة ـ كالوتة ـ جبة ـ فوطة ـ عصابة ـ عواميد ـ بدلة ـ الشامى ـ همیانا ـ برنسيا ـ العباءة ـ الخمار) بإقامة معجم يدرس عبر المدونات التاريخية والسردية أنواع القماش وطرق تفصيله وارتدائه، وكذلك ما يلبس منه وقت السفر وما يلبس منه وقت الإقامة، وما هو خاص بالملوك وما هو خاص بالتجار وأصحاب المهن والعوام، بل وما يختص الرجال بلبسه وما تختص به النساء، وكذلك ما هو عربي منه أصيل وما هو وافد من البلدان والثقافات المجاورة .

ويبدو أن نظرة العربي للملابس في عصر رواية وتدوين هذه النصوص قد زادت واتسعت نتيجة الاختلاط بأصحاب الحضارات الملاصقة، ولذلك شاعت أنواع

جديدة من الملابس التي تميزت بلدان بعينها بصناعتها، ولذلك نجد الراوي كثيرا ما ينسب هذه الملابس لموطن نشأتها فيقول: (منديل قصب عراقي - كسوة دمياطي - جبة حبشي - بدلة قباء - عمامة/ بردة يمانية/ عدنية - ملحفة بندقي - زينة خراسان).

وقد تكشف هذه المقارنات عن أثر الدين والعادات وكذلك البيئات والأزمان في تأثير رواج أزياء بعينها واندثار أخريات. كما أنها ستكشف عن مدى رفاهية فئات محددة في المجتمع لدرجة أنهم نسجوا ملابسهم بالذهب ورصعوها بالجواهر، ولم يلبسوا من القماش سوى الحرير والديباج، بل وقصروا صناعتها على أنفسهم فصارت لا تعرف إلا بهم ولا يعرفون إلا بها، في الوقت الذي كان فيه السواد الأعظم من الناس لا يبغون من الملابس سوى ستر العورة ووقاية أجسادهم من تقلبات الطبيعة. وأعتقد أن دراسة بهذا الشكل سوف تتتبع انشغال عدد كبير من الناس بالملابس بعد دخول عدد لا يستهان به من الصناع والتجار في غزل الأقمشة ونسجها وصباغتها وحياكتها، ولذلك خصصت لهم أماكن تجمعهم ومواسم تروج فيها بضاعتهم.

وللملابس دلالة على طبقية الشخصية ووضعيتها الاجتماعية إذ "يعتبر اللباس من بين الأشياء الدالة على نفسية الشخصية، وواقعها الاجتماعي ودرجة ميولها إلى التأنق والمساهمة في مجرى الموضة "[132]؛ فللملوك ملابسهم المميزة لهم" لا بد أن نلبس لباس الدراويش وندخل المدينة ونرى هذا الولد الحلواني"[133]، فهارون الرشيد ووزيره يستبدلان ملابسهما المميزة لهما بلباس الدراويش، أي يستبدلان الذي هو خير بالذي هو أدنى، وكثيرا ما يستخدم الراوي تعبير (كسوة الملوك - زى التجار - لباس الوزير) ليرسم في ذهن المستمع/ القارئ صورة مميزة لشريحة اجتماعية لها زيها المرتبط بها. وتتكفل الملابس الملكية بما لها من قيمة كبيرة بالإنفاق على صاحبها/ الملك لمدة زمنية طويلة "فجعل يفك عواميد المنطقة التي في وسطه كل يوم عمود ويدفعه للخاني ويبيعه ويتصرف"[134].

وقد لاحظ الباحث أن كثيرا من ملوك الحكايات يستخدمون الملابس للتنكر والتخفي، وفى ذلك **دلالتين إحداهما** تؤكد أن لهم لباس يختص بهم، إذ يعد ظهورهم بملابسهم الملكية كاشفا لحقيقة مكانتهم، **وثانيهما** يؤكد على أن الملابس كانت العنصر الوحيد الذي تتنكر الشخصية من خلاله. ويرى علي تميم أن تنكر الشخصيات يرسخ لوجود الظاهرة الدرامية في السرد العربي القديم" والبطل في المقامات ... متنكر في الغالب لكي يتيح لنفسه حسن الأداء وحرية التقلب بين الشخصيات "[135] كما أن " السير الشعبية عرفت الشخصيات التي تشكل نمطا تنكريا يكتسب صفة الأدائية الدرامية "[136]. ويعد التنكر بالملابس من الآليات التي حرص الرواة على استخدامها أثناء رسومهم لمسارات الشخصية في التحرك والخديعة، وذلك في غياب الكثير من أدوات التنكر الأخرى كـ (المساحيق ـ الشعر المستعار ـ عمليات التجميل ـ الإكسسوارات ـ أدوات التجميل) ـ" ومن فنون أصحاب السيرة كذلك في إحداث المفاجأة، التنكر الذي اقتضته طبيعة الخدعة أو الحيلة، فكثيرا ما كان الفرد يتنكر في صورة راهب أو درويش أو مسلم أو نصراني، وقد يتنكر الرجل في صورة امرأة، والمرأة في صورة رجل وفن التنكر من الفنون التي عنى بها أصحاب السيرة عناية فائقة[137]. ويدل دخول هارون الرشيد ووزيره في سوق بغداد متخفيان في زى الدراويش على هذه الوظيفة الملابسية ـ إذا صح التعبير ـ .

ولا يقتصر أمر التنكر على الملوك فقط، بل تستخدم هذه الحيلة العديد من الشخصيات؛ فابن الملك كي يخفى شخصيته ومكانته يستبدل ملابسه بملابس التجار "فدخلها [أي ابن الملك] في زى التجار "[138]. وصاحب الزجاج يتنكر في زى العجم ـ والذي يبدو أنه كان لهم ملابسهم المختلفة عن ملابس العرب ـ ليخفى حقيقة شخصيته عن العجوز المحتالة " لما رجعت إلى نفسي عدت إلى خرقة خيطها هميانا كبيرا وملأتها زجاجا وجعلته في وسطى وتنكرت وتلثمت حتى لا أعرف ثم لبست ثياب العجم "[139].

وكذلك تتخفى العروس في زى العابدات الصوفيات "ثم إنها لبست لباس العجائز العوابد الصوفيات "[140]. وكذلك يفعل الفتى/ محمد الذي مكنته ملابس النساء المتخفي بداخلها من دخول جناح النساء في قصر الخليفة العباسي/ المعتصم "ودفع له ثيابا من لباس النساء فلبسها ... وأتى إلى باب القصر وأدخله على صفة جارية "[141].

وقد شغلت العمامة عن غيرها من باقي قطع الملابس الراوي لدرجة جعلته يستخدمها كعلامة فارقة [*] على شخصية البطل أو غيره من الشخصيات ذات الأثر السردي الواضح "وتعمم بثلاث عمائم "[142]، وهى دليل على ارتفاع القامة وعلو الهامة والاعتزاز بالذات، يلبسها عمير بن جبير الشيباني في العصر العباسي، مثلما يلبسها المقدام بن ربيعة في الجاهلية . وقد استخدم رفع العمامة في الجاهلية على رأس الرمح باعتباره دليلا على الغضب واستعدادا للحرب "ورفع عمامته على رأس رمحه وهذا كان استنفار العرب في ذلك الزمان إذا أصابتهم نكبة "[□□□].

ويبدو لي أن رفع المصاحف على أسنة الرماح في حادث الفتنة الكبرى بين على ومعاوية ـ رضي الله عنهما ـ قد استمد مادته من هذه العادة الجاهلية، وهو أمر يكشف عن مدى ما كان للعمامة من قدسية ومكانة جعلت المسلمين يستبدلونها بأقدس ما لديهم وهو القرآن .

والعمامة زى يخفى شعر المرأة وقت الحرب فتبدو رجلا غير معروف "وطارت العمائم عن رؤوسهم وانسدلت شعورهم وبانت لهم ذوائب كأذناب الإبل "[144]، وما طيرانها من على رأس صاحبها إلا علامة على انهزامه وخسرانه. وتدل ألوان العمائم الخضراء والحمراء بجانب ارتفاعها وكثرتها على مكانة صاحبها الرفيعة، بينما تبقى عمامة الفقراء قماشة واحدة بيضاء تستر الرأس، ولذلك يصف الراوي النخاس بقوله: "إذا بشيخ عليه ثياب بيض وعلى رأسه شرب مشدود الوسط "[145] ؛ فالنخاس لا يضع على رأسه سوى شرب مشدود الوسط، على عكس عمائم الأغنياء التي

كانت تثنى وتثلث وتلون وترتفع. ولعل السؤال عن أهمية تغطية الرأس وسترها وكأنها عورة على مر العصور بالعمامة أو الطربوش أو الطاقية أو غيرها، أمرا يثير الحيرة ويجعل من أمر التتبع الاثنوغرافى والميثى موضعا لدراسات أكثر تخصصا وتفردا.

رابعا: الحلي

الحلي في اللغة " ما تزين به من مصنوع المعدنيات أو الحجارة "[146] توضع على الجسم أو خارجه للزينة، يستخرجه الإنسان من المعدن أو الحجارة، من فوق الأرض أو من تحت الماء، وتحتفي النصوص السردية التراثية بالحلي، وتتخذ منه عنصرا بنائيا سرديا له قدر كبير من الأهمية، وهى أهمية ينبغي النظر إليها في إطارها العام، إذ تدخل الحلي مع غيرها من المحسنات باعتبارها عنصرا تكميليا يتضافر مع غيره من الأشياء والأدوات (الملابس ـ الأواني ـ الأدوات ـ التاج ـ السرير ...) ونادرا ما تستقل بنفسها في صورة فردية .

والحلي مال مقوم، تثمن به الأشياء والعكس، فهى مقدار قيمة قامت من أجله الحروب ونشبت الصراعات، ويرى الباحث أن وظائف الحلي في النص السردي لا تتعدى وظائفه المنوطة به في عالم الواقع ويمكن اختزال هذه الوظائف في:

1. **الزينة:** وهى الوظيفة الرئيسة والأكثر استخداما "وقدم هدايا كثيرة من جملتها طائر ذهب عيناه من الياقوت ورجلاه من الزمرد، قال فاستحسنه الرشيد ولم يكن في خزانته مثله فقال أبو محمد يا مولاي في باطنه أحسن من ظاهره. قال فصيّر أمير المؤمنين يده على الطير فدار وانفلق من ظهره فسقط من إحدى الحركات درة ثقيلة كأنها النجم اللائح في أفق السماء فأضاءت الدار من حسن تلك الدرة ونورها وسنائها فسقطت أخرى حتى سقطن سبع درر تأخذ بالنظر تسوى كل واحدة خراج بغداد "[147]. إن حالة الاندهاش التي تصيب عقل الرشيد ومن معه في قصر الخلافة، تناسب ما للحلي من وظيفة تزينيه براقة، ولذلك لا تضع الدرر السبع المخبوءة في داخل طائر، المصنوعة عيناه من الياقوت ورجلاه من

الزمرد قصر الخلافة العباسية في بغداد فقط، بل وتضيع أيضا سطور النص السردي بتوصيفها القاطع لحركة السرد عن التدفق للأمام. وقد خلص د/ محسن جاسم الموسوى إلى أن "غنى الذهب والفضة والجوهرات هي مجرد رمز وتمثيل لفكرة رئيسة، تلك هي ثراء الحياة الخصب الأزلي "[148] .

ويحاط ملوك الحكايات ـ عن غيرهم من الشخصيات ـ بكل أصناف الحلي؛ فسريرهم الملكي مرفوع "يقوم على أعمدة الذهب "[149]. ويحف السرير "قناديل من الذهب والفضة معلقة "[150] . وعلى رأس الملك "تاج من الذهب مكلل بالدر والجواهر والياقوت الأحمر "[151].

والتاج علامة فارقة للملك أو لابنه من بعده "وصنع الملك لابنه تاجا "[152]. وتدخل الجوهرات لتصنع وترصع البستان الملكي "وفى وسط البستان ناعورة فلكية قد صنعت من العود الرطب، وهى مصفحة بالذهب الوهاج، ترفع الماء إلى أعلاها وتصبه في أسفلها "[153]. والقبة الملكية من أهم الأماكن التي تحوى الجوهرات بأصنافها وألوانها المتعددة "وقد وضعوا في أعلاها [أي القبة] حجرا من الياقوت يكاد يخطف الأبصار من ضيائه ويحتوى على أعين الناظرين وهو في تمثال من الذهب الأصفر "[154] .

2.المفارقة: ولا يخفى أن وظيفة الزينة التي تلعبها هذه الحلي في الواقع كما تلعبها على سطور الورق، تدشن لوظيفة المفارقة، لأنه إذا أراد الراوي توضيح مدى التفاوت الطبقي بين الناس فإنه يلجأ لتزيين ملابس الخاصة بهذا الحلي "وإذا بها جارية يعجز عنها الوصف وعليها حلة ذهب وعلى رأسها شبكة من اللؤلؤ "[155] . أو تزيين أواني طعامهم "ولما فرغت من الطعام قدمت طشوت الذهب والفضة فيها خرذابات البلور المحكم "[156]

إن الراوي الحصيف يجعل من الجمال والحسن مركزا لجذب كل ما له قيمة؛ فالرجال العظام والنساء الجميلات يرتدون أحسن الثياب ويأكلون أطيب الطعام،

المقدم في أفخر الأواني والأدوات، ويتزينون بأثمن الحلي وأقيمه، وتعكس حالة الجمع الأفضلى لكل هذه المباهج، مقدار المفارقة التي عج فيها مجتمع العصر العباسي. كما تعكس مدى ما كان من ترف استأثرت به صفوة المجتمع أيام الخلافة العباسية التي تفاوت فيها حجم الثروات، بين قلة تملك العالم ومن فيه، وبين سواد حلم فقط بانعكاس بريق اللمعان في عينيه ولو عن طريق السماع .

وأمام هذا الواقع العيني الصادم، لا يملك الفقراء سوى الحلم بهذه الدرر، وتلك الياقوتات؛ فهذا (**صاحب الزجاج**) يتدرج في حلم الثروة من الزجاج/ الأدنى حتى الجواهر التي يكتنزها في داره، مدخرا إياها لوقت الحاجة "كلما عازني شيء بعت من تلك الجواهر وأنفقت واتجرت بما يبقى حتى يصير رأس مالي مائة ألف دينار "(157) . ويبلغ الحلم أعلى درجاته في التخييل بصنع مركب ترفيهي يتهادى مع أمواج دجلة وهو يحمله بين الجواري الحسان" وأصوغ مركبا ثقيلا من ذهب وأرصعه بالجواهر ثم أركب فأدور المدينة "(158). ولا يعتقد الباحث أن حلم صاحب الزجاج كان مبالغا فيه، إذ كيف يكون مبالغا فيه والخليفة الأسطوري/ هارون الرشيد يرفض العرض المغرى من وزيره جعفر بقتل وقت الفراغ وإزاحة الأرق بالفرجة على ما في خزائن القصر من جواهر لا حصر لألوانها وأشكالها "يا أمير المؤمنين نحضر أسفاط الجواهر نتفرج عليها وعلى ألوانها فننظر إلى زمرد أخضر زبانى شفاف ... وفيروز أزرق ... وياقوت أحمر بهرماني..."(159).

وملوك الحكايات العجائبية لا يعجزهم الحصول على المكنونات الثمينة، لأن الراوي يضع في طريقهم من يمدهم بالحصول عليها من البر أو يمدهم بمن يحضرها إليهم من البحر "فأخذه خاله بدر من يده وأنا أنظر إليه فقام فقلت لعله يجيء به فمشى نحو الروشن فقفز في البحر فغاص هو والطفل ساعة من الزمان وإذا به قد طلع من الماء وفى حلق الطفل مخنقة من الدر وكأنها بيض الحمام وفى وسطه عقد من الياقوت"(160) .

ويرى الباحث أن الحلي بأصنافها المعدنية أو الحجرية، يرتبط ظهورها في النص السردي بأحياز مكانية واقعية وتقتصر على قصور الملوك، أو سحرية عجائبية وتنحصر في الفضاءات المهلكة . وكذلك يقتصر أمر الحصول عليها على شخصيات واقعية، إما تكون بحكم تيمة المفارقة شديدة الثراء أو شخصيات خيالية نسجت من حولها أساطير وخرافات فوق طبيعية. وإذا كانت الحلى تضفي هالة من القيمة على مالكها في الحقيقة، فإنها تثير لعاب السامع عنها لدرجة بزل الغالي والرخيص من أجل الحصول عليها ولو عن طريق الحلم، ويدل على ذلك الحلم الشعبي بالحصول على مادة الكيمياء والتي من خلالها تتحول المعادن الرخيصة لذهب .

الهـوامـش

(1) جان بياجيه : البنيوية - (ترجمة) عارف منيمنه و بشير أوبرى - منشورات عويدات - بيروت / باريس - ط 4 - 1985 - ص 81 .

(2) د / جابر عصفور : نظريات معاصرة - مكتبة الأسرة 1998 - ص 156 ، 157 .

(3) محمد رشيد ثابت : البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام - الدار العربية للكتاب - ليبيا / تونس 1982 - ص 300 .

(4) صالح سليمان عبد العظيم: سوسيولوجيا الرواية السياسية (يوسف القعيد نموذجا) - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998 - ص 61 .

(5) د / محمد نديم خشفة : تأصيل النص - (المنهج البنيوى لدى لوسيان غولدمان - دراسات في المنهج) - مركز الإنماء الحضاري - حلب - ط 1 - 1997 - ص 40 ، 47 .

(6) بيارغيرو : السيمياء - (ترجمة) أنطوان أبى زيد - منشورات عويدات - بيروت / باريس - ط 1 - 1984- ص 122 .

(7) بيارغيرو : السيمياء - مرجع سابق - ص 114 .

(*) يقصد فورستر بما سيحدث لها في الكتب الجانب الفني انظر إ . م فورستر : أركان القصة - مرجع سابق - مَن ص 72 - إلى ص 90 .

(8) مائة ليلة وليلة : ص 354 .

(**) (حديث ظافر بن لاحق - حديث مسلمة بن عبد الملك - حديث سليمان بن عبد الملك - حديث نجم الضيا- غريبة الحسن - الفرس الأبنوس - ابن التاجر مع الغربي - الأربعة أصحاب - الفتى التاجر - على الجزار) .

(9) فرج بن رمضان : صورة الأم في المتخيل العربي - حكاية من ألف ليلة وليلة (جودر بن عمر وأخويه) دار محمد على للنشر - تونس - ط 1 - 2006 - ص 21 .

(10) مائة ليلة وليلة : ص 215 .

(*) القرآن الكريم: سورة الأعراف - الآية (31) .

(11) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 275 .

(12) مائة ليلة وليلة : ص 410 .

(13) مائة ليلة وليلة : ص 321 .

(14) المصدر السابق : ص 321 .

(15) المصدر السابق : ص 344 .

(*) تتكرر إقامة الولائم في الأعراس في أكثر من موضع ـ انظر في الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة ((عروس طلحة بتحفة ص 21 ـ عرس ابنة الوزير بالمملوك في حديث ص 290 ـ عرس بدور وعمير ص158 ـ عرس السول بالشمول ص 184 ـ عرس الحلية بالموهوب ص 328)) ـ وانظر مائة ليلة وليلة ((عرس نجم الضيا بنايرة الأشواق ص 109 ـ عرس الفتى البصري بابنة عمه ص 323)) .

(16) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 212 .

(17) المصدر السابق : ص 217 .

(18) مائة ليلة وليلة : ص 186 .

(19) مائة ليلة وليلة : ص 185 .

(20) المصدر السابق : ص 231 .

(21) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 36 .

(22) المصدر السابق : ص 311 .

(23) المصدر السابق : ص 148 .

(*) انظر مائة ليلة وليلة : (حديث الفرس الأبنوس) ص 307 ـ حديث (ابن التاجر مع الغربي) ص 378 ـ (حديث الفرس الأبنوس) ـ ص 313 .

(**) أكد على الجانب الاجتماعي للطعام العديد من النقاد ـ انظر إ . م فورستر : أركان القصة ـ مرجع سابق ـ ص 78 ، د/ محسن جاسم الموسوى : سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط ـ مرجع سابق ـ ص157، د / حسين محمد فهيم : أدب الرحلات ـ (في ذكر الطعام واستنباط أحوال المجتمعات) ـ مرجع سابق ـ من ص 143 إلى ص 159 .

(*) تتكرر تيمة منع الطعام عن الشخصية لقتلها أو تعذيبها في أكثر من حكاية ـ انظر عروس العرائس ص127

(24) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 73 .

(25) المصدر السابق : ص 303 .

(26) فرج بن رمضان : صورة الأم في المتخيل العربي - مرجع سابق - ص 20 - بتصرف .

(27) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 132 .

(28) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 75 ، 76 .

(29) المصدر السابق : ص 97 .

(*) وقد يؤدى الإسراف في تناول الملذات من طعام وشراب وخمور في حضرة النساء إلى وقوع جرائم قتل ، وذلك مثلما حدث مع الرجل في قصة (العاشقة)، مائة ليلة وليلة: ص 411 .

(30) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 46 .

(31) المصدر السابق : ص51 0

(32) المصدر السابق : ص95، 96 .

(33) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 116 ، 117 .

(34) محمد عبد الرحمن يونس : الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة - مرجع سابق - ص 199 ، 200 .

(35) حاتم حافظ: أنساق اللغة في مسرح تشيكوف - مرجع سابق - ص 127 .

(36) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 76 .

(37) المصدر السابق : ص 75 .

(38) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 75

(39) د/ جابر عصفور : عن الطعام والحب والغواية ـ مجلة العربي الكويتية - سبتمبر 2004 - ص 42

(40) محمد عبد الرحمن يونس : الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة - مرجع سابق - ص 202 .

(41) د/ محسن جاسم الموسوى : سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط - مرجع سابق - ص 200 .

(42) المرجع السابق : ص 160 .

(*) قصرت د/ سيزا قاسم تقديم المأكل والمشرب في النص السردي على وظيفتي التقييم الاجتماعي ووصف الحالة المزاجية للشخصية ، إذ ترى أنهما "يشكلان مؤشرا هاما بالنسبة إلى الطبقة الاجتماعية وإلى مزاج الشخصيات المختلفة وطبيعتها" انظر د/ سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ـ مكتبة الأسرة ـ ط1 ـ 2004 ـ ص 144 .

(43) د / حسين محمد فهيم : أدب الرحلات ـ مرجع سابق ـ ص 143 .

(44) د/ سهير القلماوى : ألف ليلة وليلة ـ ألف ليلة وليلة ـ دار المعارف ـ ط1 ـ 1959 ـ ص 158 .

(*) لمزيد من العرض ـ انظر فصل (في ذكر الطعام واستنباط أحوال المجتمعات) د / حسين محمد فهيم : أدب الرحلات ـ مرجع سابق ـ من ص 143 ـ إلى ص 160 .

(45) د/ سيزا قاسم : القارئ والنص ـ مرجع سابق ـ ص 203 ـ بتصرف .

(46) شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية ـ مرجع سابق ـ ص 74 .

(47) شوقي عبد الحكيم : تراث شعبي (الحكايات الشعبية العربية ـ الزير سالم أبو ليلى المهلهل ـ سيرة بنى هلال) ـ المجلد الثاني ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط 1995 ـ الفصل التاسع بعنوان (تحولات أبطال الحكايات الخرافية ، وسخطهم إلى حيوانات ـ ص 146 .

(48) أوفيد : مسخ الكائنات (ميتامورفوزس) ـ (ترجمة) د/ ثروت عكاشة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ مكتبة الأسرة ـ 1997 ـ مقدمة المترجم ـ ص 26 .

(49) شوقي عبد الحكيم : تراث شعبي ـ مرجع سابق ـ ص 143 .

(50) أوفيد : مسخ الكائنات ـ مرجع سابق ـ ص 67 .

(*) القرآن الكريم : سورة البقرة ـ الآية 65 .

(**) العهد القديم : سفر التكوين ـ الإصحاح 19 ـ الآية 23 .

(51) فوزي العنتيل : عالم الحكايات الشعبية ـ مرجع سابق ـ ص183 .

(52) د/ سهير القلماوي : ألف ليلة وليلة ـ مرجع سابق ـ ص 152 .

(53) ماهر البطوطى : الرواية الأم ـ مرجع سابق ـ ص 247 .

(54) مائة ليلة وليلة : ص 381 .

(55) المصدر السابق : ص 382 .

(56) المصدر السابق: ص 383 .

(57) مائة ليلة وليلة : ص 381 .

(*) استخدم الماء أكثر من مرة أثناء القيام بعملية المسخ ، فعلت ذلك الملكة لاب ، وكذلك فعله بدر بن جلنار .

(58) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 92 .

(59) مائة ليلة وليلة : ص 251 .

(60) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 339 .

(61) عبد الملك مرتاض : ألف ليلة وليلة ـ مرجع سابق ـ ص 81 .

(*) تعد الغزالة من الحيوانات الأكثر شهرة من حيث تحول الجن لصورتها ، بل ومن أكثر الحيوانات لطفا بالإنسان ومن ذلك إرضاعها له وهو مازال صغيرا ـ انظر تحول الملكة المسحورة (زوج الملك الأبيض) لغزالة مرضعة لولد قمرية في سيرة سيف بن ذي يزن: مصدر سابق ـ ص 18 ، 28 .

(62) مائة ليلة وليلة : ص 320 .

(63) المصدر السابق : ص 333 .

(64) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 204 .

(65) المصدر السابق : ص 207 .

(66) المصدر السابق : ص 317

(67) سعيد يقطين : قال الراوي ـ مرجع سابق ـ ص 102 .

(68) المرجع السابق : ص 103 .

(69) مائة ليلة وليلة : ص 285 .

(70) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 124 .

(71) المصدر السابق : ص 67 .

(72) المصدر السابق : ص 66 .

(73) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 275 .

(74) المصدر السابق : ص 95 .

(75) أميمه أبو بكر : المسخ في حكايات ألف ليلة وليلة ـ مجلة فصول ـ المجلد الثالث عشر ـ العدد الأول ربيع 1994 ـ ص240 .

(76) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 93 ، 94 .

(77) المصدر السابق : ص 99 .

(78) المصدر السابق : ص 83 .

(79) مائة ليلة وليلة : ص 322 .

(80) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 316 .

(81) تومى كاريل : فلسفة الملابس ـ ترجمة طه السباعي ـ مكتبة الأسرة ـ الأعمال الفكرية2001 ـ ص 64.

(82) المرجع السابق : ص 50 .

(83) المرجع السابق : ص52 .

(*) وقد عد / حاتم حافظ ست وظائف للملابس فهي ذو (طبيعة ايقونية ـ رمزية ـ الترشيح للفعل الدرامي ـ الحالة النفسية ـ تحول الشخصية ـ سمة تهكمية) ـ انظر : حاتم حافظ : أنساق اللغة في مسرح تشيكوف ـ مرجع سابق ـ ص 110 .

(84) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 76 .

(85) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 210 .

(86) المصدر السابق : ص 65 .

(87) المصدر السابق : ص 39 .

(88) المصدر السابق : ص 305 .

(89) المصدر السابق : ص 309 .

(*) أشار ابن خلدون إلى العلة من تحريم لبس المخيط من الثياب وقت الإحرام بقوله: (سر تحريم المخيط في الحج لما أن مشروعية الحج مشتملة على نبذ العلائق الدنيوية كلها والرجوع إلى الله تعالى كما خلقنا أول مرة ، حتى لا يعلق قلبه بشيء من عوائد ترفه) انظر ـ عبد الرحمن بن محمد بن خلدون : مقدمة ابن خلدون ـ مكتبة الأسرة ـ مرجع سابق ـ ص 871 .

(*) يقول تعالى: ﴿يَٰبَنِيٓ ءَادَمَ خُذُواْ زِينَتَكُمۡ عِندَ كُلِّ مَسۡجِدٖ﴾ سورة الأعراف ـ الآية (31) .

(90) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 206 .

(91) المصدر السابق : ص 252 .

(92) المصدر السابق : ص 161 .

(93) مائة ليلة وليلة : ص 312 .

(94) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 284 .

(95) تومى كاريل : فلسفة الملابس ـ مرجع سابق ـ ص248 .

(96) عبد الرحمن بن محمد بن خلدون: مقدمة ابن خلدون ـ مرجع سابق ـ (فصل في صناعة الحياكة والخياطة) ـ ص 871 .

(*) راجع حديث الأحدب من ص 36 ـ إلى 41 .

(97) مائة ليلة وليلة : ص 316 ، 317 .

(98) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 287 .

(99) المصدر السابق : ص 196 .

(100) المصدر السابق : ص 28 .

(101) المصدر السابق : ص 269 .

(102) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 194 .

(103) المصدر السابق : ص 299 .

(104) المصدر السابق : ص 43 .

(105) المصدر السابق : ص 48 .

(106) مائة ليلة وليلة : ص 172 .

(107) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 104

(*) انظر حزن الخنساء على أخيها صخر : ص 241 .

(108) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 334 .

(109) المصدر السابق : ص 341

(110) حاتم حافظ : أنساق اللغة المسرحية في مسرح تشيكوف ـ مرجع سابق ـ ص 104 .

(111) مائة ليلة وليلة : ص 308 .

(112) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 242 .

(113) تومى كاريل : فلسفة الملابس ـ مرجع سابق ـ ص 236 .

(114) مائة ليلة وليلة : ص 78 .

(115) المصدر السابق : ص 109 .

(116) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 155 .

(117) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 56 .

(118) المصدر السابق : ص 205 .

(119) المصدر السابق : ص 298 .

(120) المصدر السابق : ص 42 .

(121) مائة ليلة وليلة : ص 410 .

(122) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 283 .

(123) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 256 .

(124) المصدر السابق : ص 301 .

(125) المصدر السابق : ص 290 .

(126) المصدر السابق : ص 96 .

(127) فردريش فون ديرلاين : الحكاية الخرافية ـ مرجع سابق ـ ص81 .

(128) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 80 .

(129) ابن منظور : لسان العرب ـ مرجع سابق ـ ص 182 .

(130) سعد الخادم : تاريخ الأزياء الشعبية في مصر ـ مكتبة الأسرة ـ سلسلة الفنون ـ ط 2007 ـ ص 69

(*) يخلع كسرى على المقداد ص 217 ـ والدمشقي على طلحة ص 24 ـ والملك في حديث أبى ديسة ص167 ـ والملك على العروس ص 129 .

(131) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 272 .

(132) عبد اللطيف محفوظ : وظيفة الوصف في الرواية ـ دار اليسر ـ المغرب ـ ط1 ـ 1989 ـ ص 57

(133) مائة ليلة وليلة : ص 351 .

(134) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 295 .

(135) على تميم : السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم) ـ المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء / بيروت ط 1 ـ 2003 ـ ص 210 .

(136) المرجع السابق : ص 211 .

(137) عبد الحميد يونس : الظاهر بيبرس في القصص الشعبي ـ دار القلم ومكتبة النهضة المصرية ـ المكتبة الثقافية ـ العدد 3 ـ وزارة الثقافة والإرشاد القومي ـ ص 46 ، 47 .

(138) مائة ليلة وليلة: ص 312 .

(139) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 55 .

(140) المصدر السابق : ص 134 .

(141) مائة ليلة وليلة : ص 197 .

(*) تكررت هذه التيمة في العديد من الحكايات : انظر ـ حكاية نجم الضيا ص 113ـ حديث الأربعين جارية ص 73 ، 75 .

(142) مائة ليلة وليلة : ص 291 .

(143) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 236 .

(144) مائة ليلة وليلة : ص 103 .

(145) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة: ص 273 .

(146) ابن منظور : لسان العرب : مرجع سابق ـ المجلد الثاني ـ ص 580 .

(147) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 201 .

(148) د/ محسن جاسم الموسوى: الوقوع في دائرة السحر (ألف ليلة وليلة في النقد الأدبي الانجليزي 1704ـ1910) ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب - مكتبة الأسرة - ط 2006 ـ ص 286 .

(149) مائة ليلة وليلة : ص 288 .

(150) المصدر السابق : ص 161 .

(151) المصدر السابق : ص 130 .

(152) المصدر السابق : ص 109 .

(153) المصدر السابق : ص 216 .

(154) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 201 .

(155) المصدر السابق : ص 206 .

(156) المصدر السابق : ص 46 .

(157) الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة : ص 51 .

(158) المصدر السابق : ص 52 .

(159) المصدر السابق : ص 140 ، 141 .

(160) المصدر السابق : ص 88 .

الخاتمة

1- للحكايات العجائبية طرائق استهلالية تستقى من زعموا المقفعية شكلها الأكثر تواترا ، بالإضافة إلى تنويعاتها المتجددة باستخدام (قال - بلغني - ذكروا - حكى - حدثني). وهى جميعا طرائق تحيل على انفتاح النص نحو لا نهائي مجهول تستقى منه مادتها الحكائية . وبذلك يعد الاستهلال فاصلا بين ما كان ماضيا وبعيدا، وبين ما سيكون هنا والآن. وإذا كان هذا هو أحد أشكال التجديد في المستهل الحكائى فإن الباحث سعى إلى الدخول في المتن الحكائى ذاته، وذلك بغية تحديد المستهل الحكائى لفصله عن باقي الحكاية ليتسنى درسه كفعل تمهيدي تجاوزه بروب للدخول المباشر في عمق الحكاية .

2- يعد الراوي المحطة الرئيسة في تشكيل البنية السردية اللسانية، والتي تسعى في إمكانياتها الإرسالية نحو المناقلة أكثر من سعيها لتضمين الأفعال، ولذلك صح أن هذه الحكايات روايات أقوال أكثر منها روايات أفعال . وقد تنوعت أشكال وجود الراوي في هذه المناقلة بين راو غائب يستمد منه الراوي حكاياته، وبين راو خارجي يمسك بقبضة من حديد على الرواية التي يؤطر وجوده وجودها، وبين راو داخلي ينقسم على نفسه تبعا لدرجة مشاركته لفاعل أو مشارك . ويدخل المروى له في الحكاية ليعد شريكا في صنع الحدث وليتجاوز بأدواره المتعددة دور الأذن المصغية فقط لتلقى الحكاية . وإذا كانت جل الدراسات قد تجاوزت المروى له لحساب الراوي، إلا أن الدعوة مفتوحة منذ مقال جيرالد برنس وحتى ما حاولت إثارته من تصنيفات تخضع برمتها للمراجعة وإعادة النظر.

3- في مضمون الأفعال الحكائية اعتمد الراوي على تقنية الإطار ليضمن لنفسه توالدا سرديا ممتد المفعول. وقد نوع الراوي في صيغ هذا الإطار حسب درجة علاقته بالحكاية، ولذلك بزغ (إطار الإطار ـ الإطار الرحمي ـ الإطار المشيمي) . وقد قام هذا الإطار بوظيفة الأعمدة التحتية ، التي تستطيع نتيجة ارتكازها على أرض العجائبي أن تحمل معمارا حكائيا يستطيع التشعب والتفرع ليقبل حكايات تهدف عبر بعد أفقي لكسب مزيد من الوقت يمكّن الراوي وعبر بعد رأسي من إدراج حكايات تعضد من الفكرة الرئيسة التي أراد الراوي من خلالها إحداث تأثير كبير على المروى له .

4- وقد تتبع الباحث في تحليله لمضمون الأفعال السردية المنهج البروبي، وذلك باعتماد الوظائف الواحدة والثلاثين على النص موضوع الدراسة، وخلص الباحث إلى صلاحية هذا المنهج للتطبيق على معظم الحكايات العربية ذات البعد العجائبي مع الأخذ بعين الاعتبار قابلية هذا المنهج للتوسع أو الاختزال حسب ما يقتضيه النص المدروس نفسه من خصوصية .

5- وقد خلص الباحث من دراسة الشخصية إلى اهتمام الراوي بشخصية البطل عن غيره من الشخصيات، فهو الحامل للايدولوجيا الفكرية والسمات الثقافية والشعبية لنموذج البطل الفرد/ السوبرمان القادر على تحقيق آمال الحلم الشعبي . وقد اقتفى الراوي أثر البطل منذ لحظة ميلاده التي تشوق الجميع إليها ليولد البطل الذكر وسط جماعة تحيطه بالرعاية في مرحلة الرضاعة، ليشب وقد تعلم من علوم عصره ما يكفي لجعله قادرا على مواجهة الأزمات، التي عليه أن يتخطاها بصفاته الخلقية والخلقية. وتأتي شخصية المساعد لتمثل الساعد الأيمن للبطل أثناء رحلة سيره لتحقيق المجد، وهو يعمل في عكس اتجاه المضاد الذي يحاول بكل ما أوتي من قوة تسكين البطل عند نقطة صراع بدني أو نفسي تقيده عن الانطلاق للوصول للاختيار التمجيدي .

6- يستعصى النص العجائبى على التقيد بأزمنة محددة ، فهو نص إنساني الوجود عالمي المعنى، ومع ذلك فالأمر لا يخلو من وجود بعض التحديدات الزمنية والتي من خلالها أمكن تحديد صورة عامة عن زمن النص. ولأن النصين هما صورة سردية لروح القصة القصيرة التي تنحو نحو الإيجاز والتكثيف ، لذلك كان الاعتماد على الحذف والإيجاز والخلاصة من أهم التقنيات التي اعتمدها الراوي الشعبي لتكثيف الحدث الحكائى، وذلك في مقابل غياب شبه عام لتقنية الوقفة، وقد ظل النص العجائبى في عمومه وفيا لحالة المطابقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب، رافضا لحالة الخروج على السواء ، والتي هي من أهم مظاهر الزمن في النصوص الروائية والقصصية الحداثية .

7- تدخل الجغرافيا بأفضيتها المتعددة لتشكل ملمحا مهما من ملامح تشكيل البنية المكانية في الحكاية العجائبية ، وقد تعددت هذه الفضاءات ما بين فضاءات عجائبية تستمد من عالم الجن الخفي عجائبيته المتخفية في فضاء الكنوز، أو شساعته الممتدة في الفضاء البحري، أو تاريخيته المعتمدة على توثيق غرائبى. أو فضاء مرجعي يوهم بالواقع لحظة تصويره لأماكن حقيقية ترصدها عين الراوي وهو يجوب الأسواق والحمامات ، أو عندما يدخل البيوت والقصور.

8- تبقى شذرات النص علامات نصية مضيئة في النص رغم تشظيها في كل ما يتعلق بالبنية الكلية للنص العجائبى. وقد رأى الباحث حصرها في أشياء لها القدرة على كشف البنية التحتية للواقع الاجتماعي لحظة تدشين هذه النصوص، فـ (**الطعام والمسخ والملابس والحلي**) تكشف بحكم ارتباطها الوثيق ببنية المجتمع من الناحية الثقافية والاجتماعية عن تصور قد تساعد العديد من المدونات التاريخية والوثائقية في حقول معرفية مختلفة على الخروج بتصور عام لشكل الحياة وقت تدوين هذه النصوص. وقد انطلق الباحث في اختياره لهذه الموضوعات من افتراض رأى أنه ما من موضوعات ألصق بحياة شعب أو جماعة من الناس من الطعام والملابس والحلي. ثم كان المسخ لصيقا بفكرة تعايش الواقعي مع العجائبى.



قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم
- الكتاب المقدس

أولا: المصادر الرئيسة

(1). **مجهول المؤلف**: مائة ليلة وليلة - منشورات الجمل - كولونيا/ بغداد - ط 1 - 2005 .

(2). **مجهول المؤلف**: الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة - منشورات الجمل - كولونيا / بغداد - ط 1 - 1997 0

ثانيا: المصادر الفرعية

(1). **مجهول المؤلف**: ألف ليلة وليلة: (ذات الحوادث العجيبة. والقصص المطربة الغريبة لياليها غرام في غرام وتفاصيل حب وعشق وهيام وحكايات ونوادر فكاهية. ولطائف وطرائف أدبية بالصور المدهشة البديعة من أبدع ما كان ومناظر أعجوبة من عجائب الزمان) - طبعة مقابلة ومصححة على النسخة المطبوعة بمطبعة بولاق الأميرية سنة 1280 هـ - طبعة محمد على صبيح وأولاده - بميدان الأزهر بمصر - دون تاريخ .

(2). **مجهول المؤلف**: سيرة سيف بن ذي يزن - مكتبة الجمهورية - د.ت .

ثالثا : المراجع العربية القديمة

(1). **ابن منظور**: لسان العرب - دار الحديث للطبع والنشر - ط 2006 .

(2). **أبو الحسين مسلم بن الحجاج القشيرى النيسابورى** : صحيح مسلم - طبعة موافقة لأرقام طبعة استانبول - دار الفلاح - ط1 - 2002 .

(3). **القزوينى**: عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات - دار الآفاق الجديدة - 1973.

(4). **عبد الرحمن بن محمد بن خلدون**: مقدمة ابن خلدون ـ تحقيق د/ على عبد الواحد وافى ـ مكتبة الأسرة ـ ط 2006 .

(5). **على بن حسام الدين المتقى الهندي**: كنز العمال في سنن الأقوال والأفعال ـ مؤسسة الرسالة ـ بيروت ـ ط 1989 .

(6). **محمد بن إسماعيل البخاري** : صحيح البخاري ـ دار المنار ـ ط ـ 2001 .

رابعا : المراجع العربية الحديثة

(1) **د/ أحمد شمس الدين الحجاجي** : النبوءة أو قدر البطل في السيرة الشعبية العربية ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ مكتبة الدراسات الشعبية ـ العدد (57) ـ ط أغسطس ـ 2001 .

(2) **د/ أنور عبد العليم**: الملاحة وعلوم البحار عند العرب ـ عالم المعرفة ـ العدد (13) ط 1979.

(3) **د/ السيد إبراهيم**: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة) ـ دار قباء للطبع والنشر ـ ط1 ـ 1998 .

(4) **د/ السيد فضل**: حكايات السندباد (دراسة في نص من ألف ليلة وليلة) ـ ط1 ـ منشأة المعارف بالإسكندرية ـ ط 1986

(5) **د/ أيمن بكر** : السرد في مقامات بديع الزمان ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط1 ـ 1997 0

(6) **بدر عبد الملك** : المكان في القصة القصيرة في الإمارات ـ المجمع الثقافي ـ أبو ظبي 1997 .

(7) **د / جابر عصفور** : نظريات معاصرة ـ مكتبة الأسرة ـ 1998 .

(8) **جمال الدين بن الشيخ** : ألف ليلة وليلة أو القول الأسير ـ ترجمة محمد برادة وعثمان الميلود ويوسف الأنطكى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ المشروع القومي للترجمة ـ ط 1 ـ 1998 .

(9) **حاتم حافظ** : أنساق اللغة في مسرح تشيكوف ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ الكتاب الأول ـ العدد (65) ـ ط1 ـ 2003 .

(10) د/ **حسن الباشا** : مدخل إلى العمارة والفنون الإسلامية ـ معهد الدراسات الإسلامية ـ د. ت .

(11) د/ **حسن بحراوى**: بنية الشكل الروائي (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية) ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ ط1 ـ 1990 .

(12) **حسن حميد** : ألف ليلة وليلة (غيبوبة القص 00 غيبوبة الاستماع) ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط1 ـ 2006 .

(13) **حسين الواد** : البنية القصصية في رسالة الغفران (لأبى العلاء المعرى) الدار العربية للكتاب ـ ليبيا/ تونس ط 3 ـ 1977 .

(14) د / **حسين محمد فهيم** : أدب الرحلات (دراسة تحليلية من منظور انثوجرافى) ـ عالم المعرفة ـ العدد (138) ـ ط 1 ـ يونيو 1989 .

(15) د/ **حميد لحمداني** : بنية النص السردي ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت / الدار البيضاء ـ ط2 ـ 1993 .

(16) د / **خطرى عرابي** : البنية الأسطورية في سيرة سيف بن ذي يزن ـ تقديم د/ أحمد على مرسى ـ نوارة للترجمة والنشر ـ ط 1 ـ 1996 .

(17) **خولة شخاترة** : بنية النص الحكائى في كتاب الحيوان للجاحظ ـ دار أزمنة ـ عمان ـ 2005 .

(18) **داود سلمان الشويلى** : ألف ليلة وليلة وسحر السردية العربية ـ منشورات إتحاد الكتاب العرب ـ ط 2000 .www. Awu.dam.org

(19) د/ **رمضان عبد التواب** : فصول في فقه العربية ـ مكتبة الخانجى ودار الرفاعى ـ ط 2 ـ 1983 .

(20) **سامي عبد الوهاب بطة**: الحكاية الشعبية (دراسة في الأصول والقوانين الشكلية)ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ مكتبة الدراسات الشعبية ـ العدد (86) ـ ط1 ـ 2004.

(21) د/ سامية حسن الساعاتي: أسماء المصريين (الأصول و الدلالات والتغير الاجتماعي) ـ مكتبة الأسرة ـ 2001 .
(22) سعد الخادم : تاريخ الأزياء الشعبية في مصر ـ مكتبة الأسرة ـ سلسلة الفنون ـ ط ـ 2007 .
(23) د/ سعيد يقطين : ذخيرة العجائب العربية (سيف بن ذي يزن) ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت / الدار البيضاء ـ ط1 ـ 1994 .
(24) د/ سعيد يقطين : قال الراوي (البنيات الحكائية في السيرة الشعبية) ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 1997 .
(25) د/ سعيد يقطين: السرد العربي (مفاهيم واتجاهات) ـ رؤية للنشر والتوزيع ـ ط1 ـ 2006.
(26) سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة (تحليلا وتطبيقاً) ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط1ـ 1986 .
(27) د/ سهير القلماوي : ألف ليلة وليلة ـ دار المعارف ـ مكتبة الأسرة 1997 .
(28) د/ سيد عويس : الخلود في التراث الثقافي ـ مكتبة الأسرة ـ الأعمال الفكرية 1999 .
(29) د/ سيزا قاسم: القارئ والنص (العلامة والدلالة) ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط1ـ 2002 .
(30) د/ سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ـ مكتبة الأسرة ـ ط1 ـ 2004.
(31) شعيب حليفي : شعرية الرواية الفانتاستيكية ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط1ـ 1997 .
(32) شعيب حليفي : الرحلة في الأدب العربي (التجنيس ، آليات الكتابة، خطاب المتخيل)ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (121) ـ أبريل 2002.

(33) **شعيب حليفي** : هوية العلامات (في العتبات والتأويل - دراسات في الرواية العربية) المجلس الأعلى للثقافة - ط 1- 2004 .

(34) **د/ شكري عياد**: البطل في الأدب والأساطير - دار المعرفة القاهرة - ط 1 - فبراير 1959 .

(35) **شوقي عبد الحكيم**: تراث شعبي (الحكايات الشعبية العربية- الزير سالم أبو ليلى المهلهل - سيرة بني هلال) - المجلد - الثاني الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط 1995.

(36) **د/ شيرين أبو النجا** : نسائي أم نسوى - مكتبة الأسرة - الأعمال الخاصة 2002

(37) **صالح سليمان عبد العظيم** : سوسيولوجيا الرواية السياسية (يوسف القعيد نموذجا) - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1998

(31) **صلاح الدين بوجاه** : الشيء بين الوظيفة و الرمز - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر - بيروت - ط1 - 1993 .

(38) **د/ صلاح فضل** : بلاغة الخطاب وعلم النص - مؤسسة مختار للنشر والتوزيع - 1996 .

(39) **د/ عاطف جودة نصر**: الخيال (مفهوماته ووظائفه) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - سلسلة دراسات أدبية - ط1 - 1984.

(40) **د/ عبد الحميد يونس** : الظاهر بيبرس في القصص الشعبي - دار القلم ومكتبة النهضة المصرية - المكتبة الثقافية - العدد (3) - وزارة الثقافة والإرشاد القومي - د.ت .

(41) **د/ عبد الحميد يونس** : الأعمال الكاملة - المجلس الأعلى للثقافة - المجلد الأول - ط 1 - 2007.

(42) **د/ عبد الرحيم الكردي** : السرد في الرواية المعاصرة (الرجل الذي فقد ظله نموذجا) - دار الثقافة للطباعة والنشر - ط1 - 1992.

(43) **د/ عبد الرحيم الكردي** : الراوي والنص القصصي - دار النشر للجامعات - ط2 - 1996 .

(44) **عبد الفتاح كيليطو** : العين والإبرة (دراسة في ألف ليلة وليلة) ـ ترجمة مصطفى النحال ـ مراجعة محمد برادة ـ دار شرقيات للطبع والنشر والتوزيع ـ سلسلة دراسات ثقافية عربية ـ القاهرة ـ ط 1 ـ 1995 .

(45) **عبد الفتاح كيليطو** : الحكاية والتأويل (دراسات في السرد العربي) ـ توبقال ـ المغرب ـ د.ت .

(46) **د/ عبد الله إبراهيم** : السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائى العربي) ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت / الدار البيضاء ـ ط 1 ـ 1992 .

(47) **د/ عبد الله إبراهيم** : المتخيل السردي (مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة) ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت / الدار البيضاء ـ ط1 ـ 1990 .

(48) **د/ عبد الملك مرتاض** : ألف ليلة وليلة (دراسة سيمائية تفكيكية لحكاية حمال بغداد) ـ دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد (آفاق عربية) ط 1 ـ 1989 .

(49) **د/ عبد الملك مرتاض** : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) ـ عالم المعرفة ـ الكويت ـ ط1 ـ 1998 0

(50) **عبد الوهاب الرقيق** : في السرد (دراسات تطبيقية) ـ دار محمد على الحامى ـ تونس ـ ط1 ـ 1998 .

(51) **د / عصام بهي** : الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ دراسات أدبية ـ ط 1986.

(52) **د/ عفاف عبد المعطى** : فتحي غانم .. قاصا ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ سلسلة مطبوعات الهيئة ـ ط1 ـ 2000 .

(53) **على الشدوى** : جماليات العجيب والغريب (مدخل إلى ألف ليلة وليلة) ـ النادي الأدبي الثقافي بجدة ـ السعودية ـ ط 1 ـ نوفمبر 2003 .

(54) **على تميم** : السرد والظاهرة الدرامية (دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم) ـ المركز الثقافي العربي ـ الدار البيضاء / بيروت ط 1 ـ 2003

(55) **د/ عمــر عبــد الواحــد** : الــسرد والــشفاهية (دراســة في مقامــات بــديع الزمان الهمذاني) ـ دار الهدى للنشر والتوزيع ـ ط 2 ـ المنيا ـ 2003 .

(56) **د/ غــراء حــسين** : أدب الحكايــة الــشعبية ـ الــشركة المــصرية العالميــة للنــشر (لونجمان) ـ سلسلة أدبيات ـ ط 1 ـ 1997 .

(57) **فاروق خورشــيد** : عــالم الأدب الــشعبي العجيــب ـ مكتبــة الأســرة ـ الأعمــال الفكرية ـ 1997 .

(58) **د/ فدوى مالطي دوجلاس**: بناء النص التراثي (دراسات في الأدب والتراجم)ـ سلسلة دراسات أدبية ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1985 .

(59) **فرج بن رمضان** : صورة الأم في المتخيل العربي ـ حكاية مـن ألـف ليلـة وليلـة (جودر بن عمر وأخويه) ـ دار محمد على للنشر ـ تونس ـ ط 1 ـ 2006 .

(60) **د/ فريد الزاهي** : الجسد والـصورة والمقـدس في الإسـلام ـ أفريقيـا الـشرق ـ المغرب ـ ط1 ـ 1999.

(61) **فوزي العنتيل** : عالم الحكايات الشعبية ـ مكتبة الدراسات الشعبية ـ الهيئة العامة للقصور الثقافة ـ العدد (36) ـ مارس ـ 1999 .

(62) **مــاهر البطــوطى** : الروايــة الأم (ألــف ليلــة وليلــة والآداب العالميــة) ــ مكتبة الآداب ـ ط 1 ـ 2005 .

(63) **د/ محسن جاسم الموسوي** : سرديات العصر العربي الإسلامي الوسيط ـ المركز الثقافي العربي ـ ط1 ـ 1997 .

(64) **د/ محسن جاســم الموســوى** : الوقــوع في دائــرة الــسحر (ألــف ليلــة وليلــة في النقد الأدبي الانجليزي 1704 ـ 1910) ــ الهيئــة المــصرية العامــة للكتــاب ـ مكتبة الأسرة ـ ط ـ 2006.

(65) **د/ محمــد أبــو المجــد** : ببليوجرافيــا الرســائل العلميــة في الجامعــات المــصرية منــذ إنــشائها وحتــى نهايــة القــرن العــشرين ــ قــسمي البلاغــة والنقــد ـ مكتبة الآداب ـ ط1ـ2002 .

(66) د/ **محمد الهادي الطرابسي** : خصائص الأسلوب في الشوقيات ـ منشورات الجامعة التونسية ـ ط 1981 .
(67) د/ **محمد بدوى** : بلاغة الكذب (نصوص على نصوص) ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (89) ـ ط1 ـ 1999 .
(68) د/ **محمد حسن عبد الله**: أساطير عابرة الحضارات (الأسطورة والتشكيل) ـ دار قباء ـ ط 1 ـ 2000 .
(69) د / **محمد رجب النجار** : الشطار والعيارين في التراث العربي (دراسة تاريخية وأدبية وفولكلورية) ـ ذات السلاسل للطباعة والنشر ـ ط2 ـ 1989 .
(70) د/ **محمد رجب النجار** : التراث القصصي في الأدب العربي (مقاربات سوسيو ـ سردية) المجلد الأول ـ منشورات ذات السلاسل ـ الكويت ـ 1995.
(71) د/ **محمد رجب النجار** : الأدب الملحمي في التراث الشعبي العربي ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 2006 .
(72) **محمد عبد الرحمن يونس** : الجنس والسلطة في ألف ليلة وليلة ـ مؤسسة الانتشار العربي ـ لندن / بيروت ـ ط 1 ـ 1998 .
(73) **محمد رشيد ثابت** : البنية القصصية ومدلولها الاجتماعي في حديث عيسى بن هشام ـ الدار العربية للكتاب ـ ليبيا / تونس 1982 ـ
(74) د/ **محمد نجيب العمامى** : الراوي في السرد العربي المعاصر (رواية الثمانينات بتونس) ـ دار محمد على الحمامى ـ صفاقس ـ كلية الآداب والعلوم الانسانية ـ سوسة ـ ط1ـ 2001.
(75) د/ **مصطفى جاد** : الشخصية المساعدة للبطل في السيرة الشعبية ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ مكتبة الدراسات الشعبية العدد 114 ـ ط1 ـ 2007 ـ
(76) **محمد نديم خشفة** : تأصيل النص (المنهج البنيوى لدى لوسيان غولدمان ـ دراسات في المنهج) ـ مركز الإنماء الحضاري ـ حلب ـ ط 1 ـ 1997
(77) د/ **مراد عبد الرحمن** : آليات المنهج الشكلي في نقد الرواية العربية المعاصرة (التحفيز نموذجا تطبيقيا) ـ دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ـ ط 2001 .

(78) د/ **ناصر عبد الرازق الموافي** : القصة العربية 00عصر الإبداع (دراسات للسرد القصصي في القرن الرابع الهجري) ـ دار الوفاء ـ ط2 ـ 1996 .

(79) د/ **ناهضة ستار** : بنية السرد في القصص الصوفي (المكونات والوظائف والتقنيات) ــ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ط 1 ـ 2003 ـ www. Awu.dam.org .

(80) د/ **نبيل راغب** : التفسير العلمي للأدب (نحو نظرية عربية جديدة) ـ الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان) ـ سلسلة أدبيات ـ ط1 ـ 1997 .

(81) د/ **نبيلة إبراهيم** : نقد الرواية (من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة) ــ النادي الأدبي ـ الرياض ـ كتاب الشهر (20) ـ ط 1980.

(82) د/ **نبيلة إبراهيم** : فن القص (في النظرية والتطبيق) ـ مكتبة غريب ـ سلسلة الدراسات النقدية العدد (1) ـ د . ت .

(83) د/ **نبيلة إبراهيم** : البطولات العربية (والذاكرة التاريخية) ـ المكتبة الأكاديمية ـ ط 1 ـ 1995.

(84) د/ **نبيلة إبراهيم** : سيرة الأميرة ذات الهمة (دراسة مقارنة) ــ دار المريخ ـ الرياض 1985 .

(85) د/ **نبيلة إبراهيم** : قصصنا الشعبي (من الرومانسية إلى الواقعية) ــ مكتبة غريب ـ د .ت .

(86) د/ **وحيد السعفي** : العجيب والغريب في كتب تفسير القرآن (تفسير ابن كثير أنموذجاً) ـ منشورات تبر الزمان ـ تونس ـ ط 1ـ 2001 .

(87) **ياسين النصير** : الاستهلال (فن البدايات في النص الأدبي) ــ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ كتابات نقدية ـ العدد (75) ـ ط1 ـ 1998 .

(88) د/ **يوسف إسماعيل** : الرؤيا الشعبية في الخطاب الملحمي عند العرب (سيرة الأميرة ذات الهمة نموذجا ـ دراسة تطبيقية) ـ منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ـ ط 2004 www. Awu.dam.org .

خامسا : المراجع المترجمة

(1) **أ . ل . رانيلا** : الماضي المشترك بين العرب والغرب (أصول الآداب الشعبية الغربية) ـ ترجمة د/ نبيلة إبراهيم مراجعة د/ فاطمة موسى ـ عالم المعرفة العدد(241) ـ ط 1 ـ 1999 .

(2) **أمبرتو إيكو** : القارئ في الحكاية (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية) ـ ترجمة أنطوان أبو زيد ـ المركز الثقافي العربي ـ بيروت/ الدار البيضاء ـ ط1 ـ1996.

(3) **إ . م فورستر** : أركان القصة ـ (ترجمة) كمال عياد جاد ـ مكتبة الأسرة ـ ط1ـ2001 .

(4) **إريك فروم** : الإنسان بين الجوهر والمظهر ـ ترجمة سعد زهران مراجعة وتقديم : لطفي فطيم ـ عالم المعرفة ـ العدد (14).

(5) **أوفيد** : مسخ الكائنات (ميتامورفوزس) ـ (ترجمة) د/ ثروت عكاشة ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ مكتبة الأسرة ـ 1997 .

(6) **برنار فاليط** : النص الروائي (تقنيات و مناهج) ــ (ترجمة) رشيد بنحدو ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط1 ـ د . ت .

(7) **برونوين ماتن وفليزيتاس رينجهام** : معجم مصطلحات السميوطيقا ـ ترجمة عابد خزندار ـ مراجعة محمد بريرى ـ المركز القومي للترجمة ـ العدد (1196) ـ ط 1 ـ 2008 .

(8) **بوريس أوسبنسكي**: شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي) ـ (ترجمة) سعيد الغانمي وناصر حلاوى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط1 ـ 1999.

(9) **بول ريكور** : الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ــ ترجمة وتقديم سعيد الغانمى ـ تحرير ديفيد وورد ـ المركز الثقافي العربي ط1 ـ 1999 .

(10) **بيارغيرو** : السيمياء ـ (ترجمة) أنطوان أبى زيد ـ منشورات عويدات ـ بيروت / باريس ـ ط 1 ـ 1984.

(11) **تزفيتان تودوروف**: مقولات السرد الأدبي ـ (ترجمة) الحسين سحبان وفؤاد صفا ـ من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ـ منشورات اتحاد المغرب ـ سلسلة ملفات ـ ط1 ـ 1992 .

(12) **تزفيتان تودروف** : الشعرية ـ (ترجمة) شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ـ دار توبقال ـ المغرب ـ ط2 ـ 1990 .

(13) **تزفيتان تودروف** : مدخل إلى الأدب العجائبى ـ (ترجمة) الصديق بو علام ـ دار شرقيات ـ القاهرة ـ ط1 ـ 1994 .

(14) **تزفيتان تودوروف** : نقد النقد (رواية تعلم) ـ ترجمة د/ سامي سويدان ـ مراجعة د/ ليليان سويدان ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط2ـ 1986

(15) **جاب لينتفلت** : مقتضيات النص السردي ـ (ترجمة) رشيد بنحدو ـ من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ـ منشورات اتحاد المغرب ـ سلسلة ملفات ـ ط1 ـ 1992.

(16) **جان بياجيه** : البنيوية ـ (ترجمة) عارف منيمنه و بشير أوبرى ـ منشورات عويدات ـ بيروت / باريس ـ ط 4 ـ 1985.

(17) **جوزيف كيسنر** : شعرية الفضاء الروائي ـ (ترجمة) لحسن أحامة ـ أفريقيا الشرق ـ المغرب ـ ط 1 ـ 2002 .

(18) **جوستاف إ . فون جرونيباوم** : حضارة الإسلام ـ ترجمة عبد العزيز توفيق ـ مكتبة الأسرة ـ ط 1997 .

(19) **جيرار جينت** : خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ـ (ترجمة) محمد معتصم ، عبد الجليل الأزدى ، عمر حلى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط2 ـ 2000 .

(20) **جيرالد برنس** : المصطلح السردي ـ (ترجمة) عابد خازندار ـ مراجعة وتقديم / محمد بريرى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ المشروع القومي للترجمة ـ ط1 ـ 2003 .

(21) **جي . سي . كوبر** : حكايات الخوارق (مجاز للحياة الداخلية للإنسان) ــ ترجمة وتعليق د / كمال الدين حسين المجلس الأعلى للثقافة ـ المشروع القومي للترجمة ـ العدد 968 ـ ط 1 ـ 2005 .

(22) **جيمس فريزر** : الفولكلور في العهد القديم ـ الجزء الثاني ـ ترجمة د / نبيلة إبراهيم ـ مكتبة الدراسات الشعبية العدد (23) ـ فبراير 1998 .

(23) **ديفيد لودج** : الفن الروائي ـ (ترجمة) ماهر البطوطي ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ العدد (288) ـ ط1ـ 2002 .

(24) **روبرت هولب** : نظرية التلقي (مقدمة نظرية) ــ ترجمة د/ عز الدين إسماعيل ـ المكتبة الأكاديمية ـ ط1 ـ 2000.

(25) **رولان بارت** : التحليل البنيوي للسرد ـ (ترجمة) حسن بحراوى و بشير القمري وعبد الحميد عقار ـ من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ـ منشورات اتحاد المغرب ـ سلسلة ملفات ـ ط1 ـ 1992 .

(26) **رولان بورنوف و ريال اوئيليه** : عالم الرواية ـ (ترجمة) نهاد التكرلي ـ دار الشؤون الثقافية العامة ـ بغداد ـ ط1 ـ 1991 .

(27) **سارة جامبل** : النسوية وما بعد النسوية (دراسات ومعجم نقدي) ــ ترجمة أحمد الشامي ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ المشروع القومي للترجمة ـ العدد (483) ـ ط1ـ2002 .

(28) **غاستون باشلار** : جماليات المكان ـ (ترجمة) غالب هلسا ـ المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ـ بيروت ـ ط2 ـ1984.

(29) **فردريش فون ديرلاين** : الحكاية الخرافية (نشأتها ـ مناهج دراستها ـ فنيتها) ـ (ترجمة) د/ نبيلة إبراهيم ـ مكتبة غريب ـ د. ت.

(30) **فلاديمير بروب** : مورفولوجيا الحكاية الخرافية ـ ترجمة أبو بكر أحمد باقادر وأحمد عبد الرحيم نصر ـ كتاب النادي الأدبي الثقافي بجدة ـ العدد (56) ـ ط1 ـ 1989 .

(31) **فيليب سيرنج** : الرموز في (الفن ـ الأديان ـ الحياة) ـ ترجمة / عبد الهادي عباس ـ دار دمشق ـ سوريا ـ ط 1 ـ 1992 .

(32) **كلود ليفي شتراوس** : الأسطورة والمعنى ـ ترجمة د/ شاكر عبد الحميد ـ دار الشئون الثقافية العامة ـ بغداد ـ سلسلة المائة كتاب ـ ط 1 ـ 1986 .

(33) **مارى لاهى هوليبيك** : أنثوية شهرزاد (رؤيا ألف ليلة وليلة) ـ ترجمة عابد خازندار ـ المكتب المصري الحديث ـ ط 1 ـ القاهرة 1996 .

(34) **مايك كرانغ** : الجغرافيا الثقافية ـ عالم المعرفة ـ ترجمة د / سعيد منتاق ـ ط يوليو ـ 2005 ـ العدد 327 .

(35) **مرسيا الياد** : المقدس والمدنس ـ ترجمة عبد الهادي عباس ـ دار دمشق ـ ط1 1988 .

(36) **ميشال بوتور** : بحوث في الرواية الجديدة ـ (ترجمة) فريد انطونيوس ـ منشورات عويدات ـ بيروت ـ ط3 ـ 1986 .

(37) **والتر ج . اونج** : الشفاهية والكتابية ـ (ترجمة) د/ حسن البنا عز الدين ـ عالم المعرفة ـ العدد (182) ـ فبراير 1994.

(38) **والاس مارتن** : نظريات السرد الحديثة ـ (ترجمة) حياة جاسم محمد ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ ط1 ـ 1998 .

(39) **ولغ غانغ كايزير** : من يحكى الرواية ؟ ـ (ترجمة) محمد اسويرتى ـ من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ـ منشورات اتحاد المغرب ـ سلسلة ملفات ـ ط1 ـ 1992.

(40) **مجموعة كتاب** : من العمل إلى النص ـ ترجمة وتقديم د/ محمد خير البقاعى ـ ضمن كتاب آفاق التناصية (المفهوم والمنظور ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ سلسلة دراسات أدبية ـ ط1 ـ 1998 .

(41) **مجموعة كتّاب** : الفضاء الروائي ـ (ترجمة) عبد الرحيم حزل ـ أفريقيا الشرق ـ بيروت ـ ط1 ـ 2002.

(42) **مجموعة كتاب** : نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ـ (ترجمة) إبراهيم الخطيب ـ الشركة المغربية للناشرين المتحدين / مؤسسة الأبحاث العربية ـ ط1 ـ1982 .

(43) **مجموعة كتاب** : نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ـ تحرير : جين ب . تومبكنز ـ (ترجمة) حسن ناظم و على حاكم ـ مراجعة وتقديم محمد جواد وحسن الموسوى ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ المشروع القومي للترجمة ـ ط 1 ـ 1999.

(44) **مجموعة كتاب** : من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية (موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي) ـ مراجعة وإشراف مارى تريز عبد المسيح ـ تحرير رامان سلدن ـ المجلد الثامن ـ المجلس الأعلى للثقافة ـ المشروع القومي للترجمة ـ ط 1 ـ 2006 .

سادسا : الدوريات

(1) **أميمه أبو بكر** : المسخ في حكايات ألف ليلة وليلة ـ مجلة فصول ـ المجلد الثالث عشر ـ العدد الأول ربيع 1994 .

(2) **ساندرا ناداف** : الزمن السحرى وجماليات التكرار ـ مجلة فصول ـ المجلد الثالث عشر ـ العدد الأول ربيع 1994 .

(3) **د/ سيزا قاسم** : جماليات المكان ـ المكان ودلالاته ـ مع تقديم وترجمة لـ (مشكلة المكان الفني) بقلم/ يورى لوتمان ـ مجلة ألف (مجلة البلاغة المقارنة) ـ ربيع 1986.

(4) **د/ صبرى حافظ** : جدليات البنية السردية المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ فصول ـ المجلد الثالث عشر ـ العدد الثاني ـ صيف 1994 .

(5) **د/ جابر عصفور**: عن الطعام والحب والغواية ـ مجلة العربي الكويتية ـ سبتمبر 2004 .

(6) **حسين حمودة** : مدينة الجغرافيا 00 مدينة الخيال (قراءة في ألف ليلة وليلة) ـ مجلة فصول ـ العدد 4 شتاء 1994 .

(7) **ديفيد بينولت**: مباهج الخلافة: حكايات هارون الرشيد ، ووزيره جعفر والشاعر أبي نواس ـ ترجمة رفعت سلام ـ مجلة فصول ـ المجلد الثالث عشر ـ العدد الأول ربيع 1994.

(8) **عبد العالي بو طيب** : إشكالية الزمن في النص السردي ـ فصول ـ العدد الثاني ـ صيف1993 .

(9) **عبد العالي بو طيب** : مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي (آراء وتحاليل) ـ عالم الفكر ـ المجلد الحادي والعشرون ـ العدد الرابع ـ 1993 .

(10) **د/ عبد الله محمد الغزالي** : تناسل السرد ومستوياته في "سلوان المطاع في عدوان الأتباع "لابن ظفر الصقلي المكي" ـ حوليات كلية الآداب ـ الكويت ـ الحولية (27) ـ ديسمبر ـ 2006 .

(11) **د / محمد خير البقاعي** : رواية العصفورية لغازي القصيبي ـ النادي الأدبي الثقافي بجدة ـ مجلة علامات في النقد ـ المجلد العاشر ـ الجزء (40).

سابعا : الرسائل العلمية

(1) **أحمد شحاتة** : السرد في فاكهة الخلفاء ومفاكهة الظرفاء (آلياته ودلالاته) ـ رسالة ماجستير ـ مخطوط ـ جامعة بنها ـ كلية الآداب ـ 2008 .

(2) **نبيل حمدي الشاهد** : البنية القصصية عند سليمان فياض ـ رسالة ماجستير ـ مخطوط ـ 2006 .

